POETIQUE FRANCOISE, PAR M. MARMONTEL. TOME PREMIER [-SECOND...

Digitized by Google

BIBL. NAZ.
Vitt. Emanuele III
II
SUPPL.
PALATINA
B
17361
NAPOLI
863
B

Digitized by Google

934. I.

Digitized by Google

II Suppl. Palat. B 1734

Digitized by Google

Digitized by Google

POETIQUE

FRANÇOISE.

TOME PREMIER.

Digitized by Google

Digitized by Google

SBN 650196

POETIQUE
FRANÇOISE,

Par M. MARMONTEL.

TOME PREMIER.

Aſtupet ipſa ſibi. *Ovid. Met. III.*

BIBLIOTECA NACIONAL

A PARIS.
Chez LESCLAPART, Libraire, quai de Gêvres.

M. DCC. LXIII.
Avec Approbation & Privilége du Roi.

Digitized by Google

Digitized by Google

AVANT-PROPOS.

A meſure que la lumiere des Lettres ſe répand, que les peuples ſe poliſſent, & que leurs idées s'épurent, les ouvrages élémentaires qui les ont développées deviennent moins utiles, ſont négligés, & tombent dans l'oubli. Tel eſt aujourd'hui le ſort de la plûpart des Livres claſſiques qui, dans la renaiſſance des Lettres en Europe, y ont ſemé le germe de la ſcience & du goût.

Il eſt bon que les premiers Éditeurs des écrits des Anciens ſe ſoient piqués d'une critique minutieuſe ; il eſt bon que les élémens de Rhétorique & de Poëtique aient été faits comme pour des enfans. La Dialectique même de l'école n'a pas nui au progrès des Lettres : ces diſtinctions, ces diviſions, ces définitions, ces diſputes de mots qui ont groſſi tant de volumes, ont ſervi à débrouiller le cahos de l'Anti-

quité. Sans ce qu'on appelle les *Erudits*, nous ſerions encore barbares. Ces bons eſprits auroient été plus loin que nous peut-être, ſi leurs pareils les avoient devancés & leur avoient applani la route. C'eſt grace aux lumieres qu'ils nous ont tranſmiſes, que leurs écrits ne ſont plus de ſaiſon.

Nous ſourions avec dédain, quand nous entendons Jules Scaliger, dans ſa Poëtique latine, tracer le plan de la Tragédie d'Alcione, & demander que le premier acte ſoit « Une plainte ſur le départ de Ceïx; le » ſecond, des vœux pour le ſuccès de ſa » navigation; le troiſieme, la nouvelle » d'une tempête; le quatrieme, la certi- » tude du naufrage; le cinquieme, la vûe » du cadavre de Ceïx & la mort d'Al- » cione ». Mais ſouvenons-nous que du tems de Scaliger, uu ſpectacle ainſi diſtribué auroit été un prodige ſur nos théâtres.

Nous trouvons auſſi ridicule qu'il propoſe à la Comédie de peindre les mœurs de la Grece & de Rome: « Des filles ache-

Digitized by Google

» tées comme eſclaves, & qui ſoient recon-
» nues libres au dénouement »; Mais dans un tems où l'art Dramatique n'avoit aucune forme en Europe, que pouvoit faire de mieux un Savant que d'en établir les préceptes ſur la pratique des Anciens ?

On s'impatiente de voir l'Abbé d'Aubignac réduire en regles les premiers principes du ſens commun. L'on ne peut ſe perſuader que le ſiecle de Corneille eût beſoin qu'on lui apprît que « L'acteur qui
» joue Cinna ne doit pas mêler les barri-
» cades de Paris avec les proſcriptions du
» Triumvirat; que le lieu de la ſcene doit
» être une eſpace vuide, & qu'on ne doit
» pas y placer les Alpes auprès du Mont-
» Valérien ». Mais ſi l'on penſe que le Thémiſtocle de Durier balançoit alors Héraclius, ces leçons ne paroîtront plus ſi déplacées pour le tems.

C'eſt donc ſans aucun mépris pour les Écrivains qui ont éclairé leur ſiecle, que je les crois au-deſſous du nôtre. Il faut partir du point où l'on eſt; & depuis deux cens

ans l'eſprit humain a plus gagné, qu'il n'avoit perdu en mille ans de barbarie. Mais de toutes les parties de la Littérature, la Poëſie eſt celle dont la connoiſſance & le goût, ſans ceſſe exercés par l'uſage, ont fait parmi nous le plus de progrès. Ainſi des préceptes répandus dans les Poëtiques anciennes, les uns ſont devenus inutiles & les autres inſuffiſans.

Une Poëtique digne de notre âge, ſeroit un ſyſtème régulier & complet, où tout fût ſoumis à une loi ſimple, & dont les regles particulieres, émanées d'un principe commun, en fuſſent comme les rameaux. Cet ouvrage philoſophique eſt deſiré depuis long-tems, & le ſera peut-être long-tems encore.

Quoique la Poëtique d'Ariſtote ne procede que par induction de l'exemple au précepte, elle ne laiſſe pas que de remonter aux principes de la Nature, & c'eſt le ſommaire d'un excellent Traité. Mais elle ſe borne à la Tragédie & à l'Epopée; & ſoit qu'Ariſtote en jettant ſes premieres

idées eût négligé de les éclaircir, soit que l'obscurité du texte vienne de l'erreur des copistes, ses interpretes les plus habiles conviennent qu'il est souvent mal-aisé de l'entendre.

Castelvetro en traduisant le texte d'Aristote, l'analyse & le commente avec beaucoup de discernement; mais par la forme dialectique qu'il a donnée à son Commentaire, il nous fait chercher péniblement quelques idées claires & justes dans un dédale de mots superflus.

S'il ne discutoit que les choses, il feroit moins prolixe; mais il discute aussi les mots: encore après avoir retourné un passage dans tous les sens, lui arrive-t-il quelquefois de manquer le véritable, ou de le combattre mal-à-propos. Le défaut de ce critique, comme de tous les Écrivains didactiques de ce tems-là, est de n'avoir vû l'art du théâtre qu'en idée. C'est au théâtre même qu'il faut l'étudier.

Dacier avoit cet avantage sur l'interprete Italien; mais comme il avoit fait

vœu d'être de l'avis d'Ariſtote, ſoit qu'il l'entendît ou qu'il ne l'entendît pas, ce n'eſt jamais pour conſulter la Nature, mais pour conſulter Ariſtote, qu'il fait uſage de ſa raiſon; & lors même qu'Ariſtote ſe contredit, Dacier n'oſe le contredire.

Non moins religieux ſectateur des Anciens, Leboſſu n'a étudié l'Epopée que dans Ariſtote, Homere & Virgile : il ſemble à l'entendre, que les inventeurs en ayent épuiſé toutes les reſſources, & qu'il n'y ait plus que l'alternative de les ſuivre ou de s'égarer. Mais ſi Leboſſu & Dacier n'ont pas étendu nos idées, ils en ont hâté le développement.

Le grand Corneille, avec le reſpect qu'avoit ſon ſiecle pour Ariſtote, & qu'il a eu la modeſtie de partager, n'a pas laiſſé de répandre les lumieres de la plus ſaine critique ſur la théorie de ce Philoſophe, & ſes diſcours en ſont le commentaire le plus ſolide & le plus profond.

Les paralleles qu'on a fait de Corneille & de Racine, & la célebre diſpute ſur les

Digitized by Google

Anciens & les Modernes, en donnant lieu de diſcuter les principes, ont contribué à les établir.

On eſt même entré dans le détail des divers genres de Poëſie ; on a eſſayé de développer l'artifice de la Fable, de déterminer le caractere de l'Églogue ; on a voulu ſuivre l'Ode dans ſon délire & dans ſes écarts ; mais perſonne n'a entrepris de ramener tous les genres à l'unité d'une premiere loi.

Le Poëme de Vida, que je rappellerai ſouvent, contient des détails pleins de juſteſſe & de goût ſur les études du Poëte, ſur ſon travail, ſur les modeles qu'il doit ſuivre ; mais ce Poëme, comme la Poëtique de Scaliger, eſt plûtôt l'art d'imiter Virgile que l'art d'imiter la Nature.

La Poëtique d'Horace eſt le modele des Poëmes didactiques, & jamais on n'a renfermé tant de ſens en ſi peu de vers ; mais dans un Poëme, il eſt impoſſible de ſuivre de branche en branche la génération des idées, & plus elles ſont fécondes, plus

Digitized by Google

ce qui manque à leur développement eſt difficile à ſuppléer.

La Frenaye, imitateur d'Horace, a joint aux préceptes du Poëte Latin quelques regles particulieres à la Poëſie françoiſe; & ſon vieux ſtyle, dans ſa naïveté, n'eſt pas dénué d'agrément. Mais le coloris, l'harmonie, l'élégance des vers de Deſpréaux l'ont effacé. A peine lui reſte-il la gloire d'avoir enrichi de ſa dépouille le Poëme qui a fait oublier le ſien.

Ce Poëme excellent & vraiment claſſique, fait tout ce qu'on peut attendre d'un Poëme: il donne une idée préciſe & lumineuſe de tous les genres, mais il n'en approfondit aucun.

Quelques Modernes, comme Gravina chez les Italiens, & Lamothe parmi nous, ont voulu remonter à l'eſſence des choſes & puiſer l'art dans la Nature même; mais le principe de Gravina eſt ſi vague, qu'il eſt impoſſible d'en tirer une regle préciſe & juſte.

« L'imitation poëtique eſt, dit-il, le

» tranſport de la vérité dans la fiction. » Comme la Nature eſt la mere de la » vérité, la mere de la fiction eſt l'idée » que l'eſprit humain tire de la Nature » (c'eſt le modele intellectuel d'Ariſtote, que Caſtelvetro n'a jamais bien compris.) « La Poëſie, ajoute Gravina, doit écarter » de ſa compoſition les images qui démen- » tent ce qu'elle veut perſuader. Moins la » fiction laiſſe de place aux idées qui la » contrediſent, plus aiſément on oublie » la vérité pour ſe livrer à l'illuſion ».

Voilà en ſubſtance l'*idée de la Poëſie* telle que Gravina l'a conçue : regle excellente pour attacher le génie des Poëtes à l'étude de la Nature & à la vérité de l'imitation ; mais qui n'éclaire ni ſur le choix des objets, ni ſur l'art de les aſſortir & de les placer avec avantage : regle enfin d'après laquelle ce critique a dû voir que le Paſtor-fido & l'Aminthe n'ont point la naïveté paſtorale ; mais qui ne l'a pas empêché de croire que le Rolland de l'Arioſte étoit un Poëme épique régulier,

Digitized by Google

la Jéruſalem du Taſſe un ouvrage médiocre ; & en revanche, de regarder Sannazard comme l'héritier de la flute de Virgile, & les Poëtes Latins que l'Italie moderne a produits, comme les vives images des Catules, des Tibules, des Properces, des Ovides, *&c.* d'adopter dans les Poëtes Italiens le mélange du merveilleux de la Religion & de la Fable, & de confondre le Poëme épique avec les Romans provençaux.

La Mothe analyſe avec plus de ſoin l'idée eſſentielle des divers genres ; mais comme il ne donne ſa théorie qu'à l'appui de ſa pratique, il ſemble moins occupé du ſoin de trouver des regles que des excuſes. Ainſi tout ce qu'il a écrit ſur le Poëme épique eſt plein des mêmes préjugés qui lui ont fait ſi mal traduire & abréger l'Iliade : ainſi, au-lieu d'étudier le méchaniſme de nos vers, il ne ceſſe de rimer & de déclamer contre la rime : ainſi ſes diſcours ſur l'Ode & ſur la Paſtorale ne ſont que l'apologie déguiſée de ſes Paſtorales & de

Digitized by Google

ſes Odes, artifice ingénieux qui n'en a impoſé qu'un moment.

J'en reviens aux maîtres de l'Art, Ariſtote, Horace, Deſpréaux : Ariſtote, le génie le plus profond, le plus lumineux, le plus vaſte qui jamais ait oſé parcourir la ſphere des connoiſſances humaines; Horace à la fois Poëte, Philoſophe & Critique excellent; Deſpréaux, l'homme de ſon ſiecle qui a le plus fait valoir la portion de talens qu'il avoit reçue de la Nature, & la portion de lumiere & de goût qu'il avoit acquiſe par le travail.

Quoiqu'Ariſtote, dans ſa Poëtique, ait donné quelques définitions, quelques diviſions élémentaires, & communes à la Poëſie en général, ce n'eſt que relativement à la Tragédie & à l'Epopée, dont il a fait ſon objet unique.

Il remonte à l'origine de la Tragédie, & il la ſuit dans ſes progrès. Il y diſtingue la Fable, les mœurs, les penſées & la diction. Il veut que le Fable ait une juſte étendue, c'eſt-à-dire, telle que la mémoire

l'embraſſe & la retienne facilement : Juſques-là, dit-il, plus l'action eſt étendue plus elle eſt belle, pourvû qu'elle faſſe un tout enſemble où la vûe ne s'égare point. Il exige que l'action ſoit une & entiere, qu'elle ſe paſſe dans une révolution du ſoleil, qu'elle ſoit vraiſemblable, terrible & touchante ; mais il ſemble en rejetter tout le pathétique ſur le dénouement, & ne s'occuper que de l'impreſſion qu'il doit laiſſer dans les ames. Il veut donc que le dénouement ſoit funeſte, non pas aux méchans, non pas aux gens de bien, mais à un perſonnage mêlé de vices & de vertus, & malheureux par une faute involontaire : ce qui ne s'accorde pas bien avec les exemples qu'il a cités. Ainſi le ſeul genre de Tragédie qu'approuvoient Socrate & Platon, celle qui ſe propoſe la même fin que la loi (*ut bono, bene ; malo, male ſit*) n'a que le ſecond rang dans l'opinion d'Ariſtote.

A ſon gré, ce qui ſe paſſe entre ennemis ou indifférens n'eſt pas digne de la

Tragédie : c'eſt l'orſqu'un ami tue ou va tuer ſon ami ; un fils, ſon pere ; une mere, ſon fils ; un fils, ſa mere, *&c.* que l'action eſt vraiment tragique. Or il peut arriver que le crime ſe conſomme ou ne ſe conſomme pas ; qu'il ſoit commis aveuglément ou avec connoiſſance ; & de-là naiſſent quatre combinaiſons : celle où le crime eſt commis de propos délibéré ; celle où le crime n'eſt reconnu qu'après qu'il eſt commis ; celle où la connoiſſance du crime que l'on alloit commettre empêche tout-à-coup qu'il ne ſoit conſommé ; & celle où réſolu à commettre le crime avec pleine lumiere, on eſt retenu par ſes remords ou par quelque nouvel incident. Ariſtote rejette abſolument celle-ci, & donne la préférence à celle où le crime qu'on alloit commettre aveuglément, eſt reconnu ſur le point d'être exécuté, comme dans Mérope. Ce chapitre eſt le plus profond de la Poëtique d'Ariſtote.

Il paſſe aux mœurs, & il exige qu'elles ſoient bonnes, convenables, reſſemblantes

Digitized by Google

& d'accord avec elles-mêmes. Nous aurons lieu d'expliquer ce qu'il entend par la bonté des mœurs dramatiques.

Quoiqu'il admette quatre eſpeces de Tragédies, l'une pathétique, l'autre morale, & l'une & l'autre ſimple ou implexe, c'eſt-à-dire, terminée ſans révolution ou par une révolution, qu'il appelle Péripétie; il donne la préférence à la Tragédie implexe & pathétique, à celle, dis-je, où la fortune d'un perſonnage intéreſſant change de face par une révolution pitoyable & terrible. Or le grand mobile des révolutions, c'eſt la reconnoiſſance. Il veut qu'elle ſoit amenée naturellement, & il en propoſe les moyens. La plus belle, dit-il, eſt celle qui naît des incidens, comme dans l'Œdipe & l'Iphigénie en Tauride.

Il enſeigne aux Poëtes une méthode excellente pour s'aſſurer de la bonté, de la régularité de leur plan: c'eſt de le tracer d'abord dans ſa plus grande ſimplicité, avant de penſer aux détails & aux circonſtances épiſodiques. Il en donne l'exemple

Digitized by Google

avec le précepte, en réduiſant ainſi le ſujet de l'Iphigénie (*a*) & de l'Odyſſée.

Il recommande que l'on ſoit préſent à l'action que l'on veut peindre, que l'on ſe pénetre ſoi-même des ſentimens que l'on doit exprimer, & qu'on imite en compoſant, l'action des perſonnages qu'on met ſur la ſcene : méthode qui contribue réellement à donner au ſtyle plus de chaleur & de vérité.

Il diſtingue dans la Fable le nœud & le dénouement. Il entend par le nœud tout ce qui précede la révolution, & par le dénouement tout ce qui la ſuit. Le nœud ſe forme par des incidens qui viennent du dehors, ou qui naiſſent du fond du ſujet. Ces incidens, les moyens, les circonſtances de l'action ſont ce qu'il appelle épiſodes. Le dénouement, dit-il, ne doit jamais être amené par une machine, mais procéder de la même cauſe qui produit la révolution.

Ce que les Interprêtes Latins d'Ariſtote

(*a*) En Tauride.

foule des Commentateurs y a-t-elle compris quelque chose. Il ne falloit pas moins que des savans, comme Castelvetro & Dacier, & un génie comme Corneille pour y répandre la clarté; encore arrive-t-il souvent, & dans les points les plus essentiels, que Castelvetro n'est point d'accord avec Dacier, ni Dacier avec Corneille, ni celui-ci avec Aristote, ni Aristote avec lui-même. Par exemple, de tous les incidens qui produisent la révolution, le plus théâtral, dit ce Philosophe, est la reconnoissance qui empêche d'exécuter le crime, & qui par conséquent change heureusement la face des choses; cependant de toutes les catastrophes, la plus tragique à son avis, est celle qui termine l'action par le malheur du personnage intéressant. Or comment d'une révolution favorable peut-il naître un dénouement funeste? Si le crime n'est pas consommé, comment le malheur peut-il l'être? comment concilier dans la même Fable la révolution de Mérope & le dénouement d'Œdipe? Voilà

donc Ariſtote en oppoſition avec lui-même ; il l'eſt auſſi avec Corneille, & Corneille avec Dacier, car Dacier ſe fait une loi d'être de l'avis d'Ariſtote. Caſtelvetro n'a pas le même reſpect ; mais s'il a quelquefois raiſon de contredire ſon Auteur, il arrive auſſi quelquefois qu'il a tort, & j'en citerois plus d'un exemple.

Du choc de ces opinions, la lumiere n'a pu manquer de naître, & depuis Corneille & Dacier, l'art de la Tragédie & de l'Epopée a été ſi bien diſcuté, qu'on a vû à peu près tout ce qu'on y peut voir ; mais c'eſt le réſultat de ces diſcuſſions que l'on n'a point donné encore.

Horace dans ſon Art Poëtique parle de la Poëſie en Poëte, en Philoſophe, en homme de goût & de génie. Il veut que le Poëme ſoit homogene ; que les parties qui le compoſent ſe conviennent & ſoient d'accord ; qu'elles ſoient proportionnées, & qu'on y évite les ornemens ſuperflus & mal aſſortis (*a*).

(*a*) *Denique ſit quodvis ſimplex dumtaxat & unum.*

Digitized by Google

Que le Poëte ſoit en état de traiter, non-ſeulement telle ou telle partie, mais toutes les parties de ſon ouvrage ; qu'il ſache les finir & les mettre d'accord ; qu'il choiſiſſe un ſujet proportionné à ſes forces, & qu'il s'en pénetre en le méditant (*a*) ; qu'il diſtribue ſon ſujet avec intelligence & avec ſageſſe ; qu'il choiſiſſe avec goût ce qui peut intéreſſer, & rejette ce qui peut déplaire (*b*).

Il diſtingue les genres de Poëſie par les différentes eſpeces de vers : il fait ſentir les convenances à obſerver entre le ſujet & le ſtyle (*c*).

Il exige non-ſeulement qu'un Poëme ſoit beau, mais de cette beauté qui touche, perſuade, attire (*d*).

(*a*) *Cui lecta potenter erit res,*
Nec facundia deſeret hunc, nec lucidus ordo.

(*b*) *Et jam nunc dicat jam nunc debentia dici :*
Hoc amet ; hoc ſpernat.

(*c*) *Deſcriptas ſervare vices operum que colores.*

(*d*) *Et quòcumque volent animum auditoris agunto.*

Dans la conduite que l'on fait tenir à ſes perſonnages, on doit ſuivre, dit-il, l'opinion, ou obſerver les vraiſemblances; & celles-ci dépendent de l'analogie & de l'accord des qualités qui compoſent un caractere (*a*).

Non-ſeulement ces qualités doivent être d'accord entr'elles, mais relatives à la fortune, à l'âge, à la condition, à toutes les circonſtances qui peuvent influer ſur les mœurs.

Horace fait obſerver toutes ces nuances; mais c'eſt ſur-tout dans la deſcription des mœurs qui diſtinguent les différens âges de la vie, que l'on reconnoît le Philoſophe attentif à obſerver la Nature (*b*).

Scaliger ajoute encore aux leçons du Poëte ſur les mœurs, & je profiterai dans la ſuite des lumieres de l'un & de l'autre.

Dans la compoſition de la Fable, Horace nous affranchit des liens d'une imitation timide & ſervile. Oſez feindre, nous dit-il,

(*a*) *Servetur ad imum*
Qualis ab incepto proceſſerit, & ſibi conſtet.

(*b*) *Mobilibuſque decor naturis dandus eſt annis.*

Digitized by Google

mais que la fiction ſe concilie avec la vérité, & s'y mêle ſi naturellement, qu'on ne s'apperçoive pas du mêlange (*a*); que le début du Poëme ſoit modeſte, & que l'action n'en ſoit pas priſe de trop loin; que ſur le théâtre on ne préſente aux yeux rien de révoltant ni rien d'impoſſible; que la piece n'ait pas moins de trois actes ni plus de cinq; qu'il n'y ait jamais en ſcene plus de trois interlocuteurs; que le chœur s'intéreſſe à l'action dont il eſt témoin, ami des bons, ennemi des méchans; qu'on n'employe jamais de machine poſtiche, & s'il ſe mêle dans l'action quelque incident merveilleux, qu'elle en ſoit digne par ſon importance; que le ſtyle de la Tragédie ſoit grave & ſévere; mais que dans le comique, l'aiſance & le naturel de la compoſition faſſent dire à chacun, que rien au monde n'etoit plus facile (*b*).

(*a*) *Primo ne medium, medio ne diſcrepet imum.*

(*b*) *Ex noto fictum carmen ſequar, ut ſibi quivis*
Speret idem; ſudet multum, fruſtraque laboret
Auſus idem.

Après avoir réſumé ſes préceptes, Horace recommande aux Poëtes l'étude de la Philoſophie & des mœurs. Il diſtingue dans la Poëſie deux effets, l'agrément & l'utilité, quelquefois ſéparés, ſouvent réunis (*a*). Mais l'agrément de la fiction dépend de l'air de vérité qu'on lui donne (*b*), de la naïveté du récit, & du ſoin que l'on prend d'en exclure tout ce qui ſeroit ſuperflu (*c*).

Du reſte, il pardonne au Poëte des négligences, pourvû qu'elles ſoient en petit nombre & rachetées par de grandes beautés. Il y a même en Poëſie comme en Peinture, un genre qui vû de loin, produit ſon effet, quoiqu'il n'ait pas la correction des détails; mais ce qui eſt fini a l'avantage de

---

(*a*) *Aut prodeſſe volunt, aut delectare Poëtæ,*
Aut ſimul & jucunda & idonea dicere vitæ.

(*b*) *Ficta voluptatis cauſâ ſint proxima veri.*

(*c*) *Omne ſupervacuum pleno de pectore manat.*

Digitized by Google

pouvoir être vû de près, toujours avec un plaiſir nouveau (*a*).

La concluſion d'Horace eſt que la Poëſie n'admet point de talens médiocres (*b*).

Encore eſt-ce peu du talent, ce don précieux de la Nature, ſi le travail ne le développe, ſi l'étude ne le nourrit, ſi des amis judicieux & ſéveres ne le corrigent en l'éclairant; ſi le Poëte enfin ne ſe donne à lui-même le tems d'oublier, de revoir, de retoucher ſes ouvrages avant de les expoſer au jour (*c*).

On ne ſauroit donner des préceptes généraux ni plus ſolides ni plus lumineux; mais cet ouvrage eſt un réſultat d'études élémentaires, par leſquelles il faut avoir paſſé pour le méditer avec fruit: il les ſuppoſe & n'y peut ſuppléer.

(*a*) *Hæc placuit ſemel, hæc decies repetita placebit.*

(*b*) *Mediocribus eſſe Poetis*
Non homines, non di, non conceſſere columnæ.

(*c*) *Membranis intùs poſitis delere licebit*
Quod non ediderîs: neſcit vox miſſa reverti.

Deſpréaux applique à la Poëſie françoiſe les préceptes d'Horace ſur la compoſition & le ſtyle en général, & il y ajoute en les développant. Il veut que la rime obéiſſe & que la raiſon ne lui cede jamais; qu'on évite les details inutiles & l'ennuieuſe monotonie, le ſtyle bas & le ſtyle ampoulé.

» Le ſtyle le moins noble a pourtant ſa nobleſſe.
» . . . . . Soyez ſimple avec art,
» Sublime ſans orgueil, agréable ſans fard.

Il recommande l'exactitude, la clarté, le reſpect pour la langue, & la fidélité aux regles de la cadence & de l'harmonie: préceptes dont il donne l'exemple.

Horace a peint en un ſeul vers la beauté du ſtyle poëtique :

Vehemens & liquidus, puroque ſimillimus amni.

Deſpréaux qui ne le conſidere que par rapport à l'élégance & à la pureté, a pris une image plus humble.

» J'aime mieux un ruiſſeau qui ſur la molle arène,

Digitized by Google

» Dans un pré plein de fleurs, lentement ſe
» promene,
» Qu'un torrent débordé qui d'un cours ora-
» geux,
» Roule plein de gravier ſur un terrein fangeux.

Il définit les divers genres de Poëſie, à commencer par les petits Poëmes; & la plûpart de ces définitions ſont elles-mêmes des modeles du ſtyle, du ton, du coloris qui conviennent à leur objet.

Les préceptes qui regardent la Tragédie ſont tracés d'après Ariſtote & Horace. La regle des trois unités & la défenſe de laiſſer jamais la ſcene vuide, ſont renfermées en deux vers admirables.

» Qu'en un lieu, qu'en un jour, un ſeul fait
» accompli
» Tienne juſqu'à la fin le théâtre rempli.

On y voit l'unité de lieu preſcrite, à l'égal de l'unité de tems & d'action: regle nouvelle que les Anciens ne nous avoient point impoſée, & qu'on n'eſt pas obligé d'obſerver à la rigueur.

Après avoir rappellé l'origine & les pro-

Digitized by Google

grès de la Tragédie dans la Grece, il la reprend au ſortir des tenebres de la barbarie, & telle qu'on la vit paroître ſur nos premiers théâtres, ſans goût, ſans génie & ſans art; & il la conduit juſqu'aux beaux jours des Corneilles & des Racines. Il conſeille aux Poëtes d'y employer l'amour.

» De cette paſſion la ſenſible peinture
» Eſt pour aller au cœur la route la plus ſûre.

ce qui ne doit pas être pris à la lettre, car les ſentimens de la nature ſont plus touchans que ceux de l'amour; & il n'y a point ſur le théâtre d'amante qui nous intéreſſe au degré de Mérope.

Il ajoute:

» Et que l'amour ſouvent de remords combattu,
» Y ſoit une foibleſſe & non une vertu.

regle qui n'eſt point excluſive; car un amour vertueux & ſacré peut être dans le malheur auſſi douloureux qu'un amour criminel; & le cœur des amans eſt déchiré de tant de manieres, que pour arracher des larmes ils n'ont pas beſoin du ſecours des remords.

Digitized by Google

Horace eſt admirable quand il enſeigne à obſerver les mœurs & à les rendre avec vérité ; Deſpréaux l'imite & l'égale. Il termine les regles de la Tragédie par le caractere du génie même qui lui convient.

» Qu'il ſoit aiſé, ſolide, agréable, profond ;
» Qu'en nobles ſentimens il ſoit toujours fécond.

On diroit que c'eſt le génie de Racine qu'il vient de peindre.

L'Epopée differe de la Tragédie par ſon étendue, & par l'uſage du merveilleux qui en eſt l'ame. Ce Poëme, dit Deſpréaux,

» Dans le vaſte récit d'une longue action,
» Se ſoutient par la fable & vit de fiction.

Il ſe moque du vain ſcrupule de ceux qui ont voulu bannir la Fable de la Poëſie françoiſe ; mais il condamne le mélange du merveilleux de la Fable & de celui de la Religion : il deſaprouve même l'emploi de celui-ci quoique ſans mélange :

Et fabuleux Chrétiens, n'allons pas dans nos ſonges,
D'un Dieu de vérité faire un Dieu de menſonges.

Digitized by Google

maxime qui n'exclut pas une fiction prise dans la vérité même, & qui n'en eſt que l'extenſion.

Deſpréaux veut pour l'Epopée un héros recommandable par ſa valeur & par ſes vertus ; que le ſujet ne ſoit point trop chargé d'incidens ; que la narration ſoit vive & preſſée ; que les détails en ſoient intéreſſans & nobles, mêlés de grace & de majeſté.

» On peut être à la fois & ſublime & *plaiſant* ;
» Et je hais un ſublime ennuyeux & peſant.

Il donne Homere pour exemple d'une riche variété.

» On diroit que pour plaire, inſtruit par la
» Nature,
» Homere ait à Vénus dérobé ſa ceinture.

Il préfere même la folie enjouée de l'Arioſte au caractère de ces Poëtes dont la ſombre humeur ne s'éclaircit jamais. Tout cela bien entendu contribueroit à former le goût ; mais par malheur il faut avoir déjà le goût formé pour le bien.

Digitized by Google

entendre. Par exemple, il ne faut pas croire, ſur l'éloge que Deſpréaux fait de l'Arioſte, que le Roland furieux ſoit un modèle de Poëme épique, ni que le *plaiſant* qu'on peut mêler au ſublime de l'Epopée, ſoit le joyeux badinage que ce Poëte Italien s'eſt permis.

Quel ſciocco, che del fatto non s'accorſe,
Per la polve cercando iva la teſta.

Deſpréaux finit par la Comédie, & les préceptes qu'il en donne ſont à peu près les mêmes qu'Horace nous a tracés.

» Il faut que ſes acteurs badinent noblement,
» Que ſon nœud bien formé ſe dénoue aiſément.

Il exclut de la Comédie les ſujets triſtes, n'y admet point de ſcènes vuides, & lui interdit les plaiſanteries qui choquent le bon ſens, ou qui bleſſent l'honnêteté.

Après avoir parcouru ainſi tous les genres de Poëſie, il en revient aux qualités perſonnelles du Poëte, le génie & les bonnes mœurs. C'eſt à propos de l'élévation d'ame & du noble deſintéreſſement qu'exige le commerce des Muſes, qu'il

Digitized by Google

remonte à l'origine de la Poëſie, & qu'il la fait voir pure & ſublime dans ſa naiſſance, & dégradée dans la ſuite par l'avarice & la vénalité. Tout ce morceau eſt habilement imité d'une Idile de Saint-Geniez, comme tout ce qui regarde le choix d'un Critique judicieux & ſévère eſt imité d'Horace.

Voilà ce qui reſte à peu près de la lecture de ces trois excellens Ouvrages. Deux raiſons m'obligent à les rappeller : L'une, afin qu'on ſoit à portée de me confronter avec mes maîtres, & qu'on ait dans les mains le correctif des erreurs où j'ai pû tomber ; L'autre, afin de juſtifier mon opinion ſur la néceſſité d'une Poëtique raiſonnée, où ſoient recueillis les préceptes répandus dans les précédentes, & qui les concilie avec les principes immuables de la Nature, le grand Légiſlateur des arts. Je ne me flatte point d'avoir rempli l'idée que j'en donne & que j'en ai conçue ; mais ceci n'en fût-il que l'ébauche, mon travail auroit ſon utilité.

Quant à l'eſpèce de préſomption qu'il

peut y avoir à prétendre ajouter aux lumieres de nos maîtres, il me ſeroit facile d'en éluder le reproche en diſant, que je ne reviens ſur leurs pas qu'afin d'en obſerver la trace, que ce n'eſt ici que le développement de leurs principes, & que je ne donne mes idées que pour l'analyſe des leurs. Mais comme j'ai oſé quelquefois m'écarter de leur route, il faut oſer convenir auſſi que j'ai uſé du droit acquis en fait de recherches & d'obſervations, de vérifier les témoignages, & de ne juger ſur la foi d'aucun. Si l'on me demande pourquoi je me flatte d'avoir quelquefois mieux vu que ces grands hommes, je répondrai, Parce que je viens après eux, que je les ai étudiés, qu'aucun n'a vu lui ſeul tout ce qu'ils ont vu ſéparément, & que tous enſemble ils m'ont appris à les rectifier l'un par l'autre. J'ai de plus qu'eux encore l'expérience de tous les tems qui ſe ſont écoulés d'eux à moi, & dans cet intervale je compte pour beaucoup un demi ſiécle de Philoſophie.

Digitized by Google

Sous le beau regne de Louis XIV le vaſte champ de la Poëſie, dès long-temps inculte, & rajeuni par ſon repos, reſſembloit à une terre neuve & féconde, dont l'impatiente végétation ſe hâte de recompenſer les premiers ſoins du laboureur. Le génie trouvoit dans la nature, l'imitation trouvoit dans l'art des tréſors qui ne lui coutoient que la peine de les recueillir. Aujourd'hui cette riche ſurface eſt épuiſée; il faut creuſer, approfondir; & par une révolution toute naturelle, la ſaiſon de la culture ſuccéde à celle de la moiſſon.

Je ſais qu'on fait un reproche à notre ſiécle de cet eſprit de recherche & d'obſervation qui veut ſe frayer des routes nouvelles: je ſais qu'on ne lui pardonne pas la liberté qu'il a priſe de voir avec ſes yeux, & de juger d'après lui-même; mais, quoi qu'en diſent les tirans de l'eſprit humain, le tems où il eſt le plus libre à chacun de ſe tromper, eſt à la longue celui où l'on ſe trompe le moins; & des diſputes raiſonnées ce qui reſte, c'eſt la vérité.

il n'y a que les invectives qui n'éclairent jamais ſur rien.

J'ai donc uſé de la liberté de mon ſiecle en appliquant aux Lettres la méthode que Bacon & Deſcartes ont appliquée à la Philoſophie. La raiſon, le ſentiment, la nature, voilà mes grandes autorités. A l'égard des modèles de l'art, je les admire, mais il n'en eſt aucun que j'aye cru devoir ſuppoſer infaillible. Si les hommes de génie dont j'ai parlé avec une honnête franchiſe, étoient vivans, ſi du moins ils pouvoient m'entendre, la crainte ſeule de les affliger m'impoſeroit ſur les fautes qui leur ſont échappées un ſilence religieux; mais le vain bruit de l'opinion, l'éclat même de la renommée ne pénétre point dans la nuit du tombeau: les ouvrages des Corneilles & des Homeres ſont pour nous au rang des productions de la nature; & dans le plus beau diamant il eſt permis de voir une tache. Ce n'eſt pas que je ne regarde comme une baſſeſſe cruelle d'inſulter la cendre des morts; mais craindre de la trou-

bler par un juſte diſcernement, c'eſt une foibleſſe puérile ; & le reſpect qui défend de diſtinguer dans leurs ouvrages les bons & les mauvais exemples, reſſemble, proportion gardée, à cette piété ſuperſtitieuſe qui a ſi long-tems retardé, pour le malheur du genre humain, les progrès de l'Anatomie.

Un enthouſiaſte des anciens eſt bien ſouvent un perſonnage qui veut jouer ſon rôle. Ce n'eſt pas leur gloire, mais ſa vanité qui l'anime : ce n'eſt pas leur renommée, mais ſon opinion qu'il défend. Un admirateur ſincere entend raiſon, & la même ſenſibilité qui lui fait ſaiſir avidement les belles choſes, lui fait remarquer les plus légers défauts. On les diſtingue l'un de l'autre à la bonne ou mauvaiſe foi qu'ils apportent dans la diſpute : Madame Dacier avouoit à ſon pere ce qu'elle n'auroit pas dit à la Mothe. Chez elle les fautes des Anciens étoient des ſecrets de famille. La même défiance régnera toutes les fois qu'il y aura deux partis.

Aujourd'hui, grace aux progrès de la

Philoſophie, il n'y a rien de ſemblable dans la Litterature ; & pour tous les gens de Lettres dignes de ce nom, Corneille & Sophocle, Homere & Milton, Pindare & Malherbe ſont contemporains. Jamais le prejugé n'a eu moins de force ni la raiſon plus d'empire, & à la gloire de celle-ci, jamais les ouvrages même d'imagination n'ont été plus ſainement jugés.

Que d'un côté les Tragédies de Racine & de l'autre le Poëme de Chapelain paruſſent pour la premiere fois ; y a-t-il aujourd'hui un ſeul homme de lettres qui penſât, qui voulût écrire : » On verra ſi dans quarante ans on lira les vers de Racine comme on lit ceux de Corneille ... Le Poëme de la Pucelle a des endroits inimitables : je n'y trouve autre choſe à redire ſinon que M. Chapelain épuiſe ſes matieres & n'y laiſſe rien à imaginer au Lecteur. » Voilà cependant ce qu'un homme de Lettres eſtimé, loué même parmi les bons Poëtes, écrivoit ſous Louis XIV.

Saint-Evremont, ce Philoſophe d'un goût

ſi renommé dans ſon tems, écrivoit à l'Abbé de Chaulieu : « Vous mettre au-» deſſus de Voiture & de Saraſin dans les » choſes galantes & ingénieuſes, c'eſt vous » mettre au-deſſus de tous les Anciens. » Aſſûrement nous ſommes plus juſtes. Saraſin comme Voiture avoit bien plus d'eſprit que de goût. Il appelloit un Cigne expirant *un Cigne abandonné des Médecins*. Dans ſes vers la Seine menace de ſes *bâtons flottés* la fontaine de Forges, pour lui avoir enlevé deux Nymphes. Ce n'eſt pas ainſi que badinent Mrs. de Voltaire, Bernard, Saint-Lambert. Saraſin diſoit de l'Amour tyrannique de Scuderi, que ſi Ariſtote eût vécu de ſon tems, ce Philoſophe eût reglé une partie de ſa Poëtique ſur cette excellente Tragédie. Mais ſans aller ſi loin, le judicieux Deſpréaux a placé Voiture à côté d'Horace.

Il eſt certain que le goût n'a jamais été auſſi ſain qu'à préſent : la preuve en eſt que jamais on n'a tant eſtimé, dans les ouvrages d'eſprit, la vérité, la ſimple nature.

Digitized by Google

Il n'eſt pas moins certain, & je le ferai voir, que l'eſprit philoſophique loin d'avoir mis le génie à l'étroit, en a lui-même étendu la ſphere. Celle de la Poëſie s'eſt agrandie encore à nos yeux par le commerce de nos voiſins avec leſquels nous communiquons plus que nous n'avons jamais fait. Or c'eſt de ces lumieres répandues autour de moi, bien plus que de mes obſervations particulieres, que j'ai entrepris de former une Poëtique raiſonnée; & ma préſomption dans cette entrepriſe n'eſt que la bonne opinion que j'ai de mon ſiecle. J'ai employé pluſieurs années à ramaſſer les matériaux de cet ouvrage, & après l'avoir bien médité, j'ai mis tous mes ſoins à l'écrire. Je ſerai diffus pour les gens inſtruits; mais j'écris pour les commençans. Ceux qui ſont verſés dans l'étude de l'Art peuvent ſe diſpenſer de me lire. Mais un avantage de mon travail, s'il approchoit de ſon but, ſeroit d'éclairer le commun des hommes ſur les beautés de la Poëſie, & de les rendre plus ſenſibles à la douce

joïe de les appercevoir, qu'au plaiſir malin de ſaiſir & d'exagérer des défauts, ſouvent légers ou inévitables. Quant au plan que je vais ſuivre, il eſt tel qu'il ſe préſente naturellement à l'eſprit.

Je diviſe ma Poëtique en deux parties : L'une contient les idées élémentaires & les principes généraux ; L'autre en fait l'application aux divers genres de Poëſie.

Il y a dans les Arts productifs quatre objets à conſidérer : l'Artiſte, l'inſtrument, les matériaux & l'ouvrage. Trois ſont les moyens de l'Art ; le quatrieme en eſt la fin ; & le meilleur uſage poſſible des uns relativement à l'autre, eſt le réſultat de toutes les regles.

Tel eſt le plan ſur lequel j'ai dirigé ma méthode. Commençons par nous former une juſte idée de l'Art que nous allons étudier.

Digitized by Google

POËTIQUE FRANÇOISE.

CHAPITRE PREMIER.

De la Poëſie en général.

SI je dis, comme Simonide, que la Peinture eſt une Poëſie muette, je crois la definir complettement ; ſi je dis que la Poëſie eſt une peinture animée & parlante, *aurium pictura*, je ſuis encore bien au-deſſous de l'idée qu'on en doit avoir.

Ceſt peu de rappeller ſon objet à l'eſprit, comme l'éloquence & l'hiſtoire, elle le préſente à l'imagination avec ſes traits & ſes couleurs, comme feroit un excellent

tableau, & cela ſeul l'égale à la Peinture.

..... Furor impius intùs,
Sæva ſedens ſuper arma, & centum vinctus ahænis
Virgile. *Poſt tergum nodis, fremet horridus ore cruento.*

Rubens lui-même auroit-il mieux peint la Diſcorde enchaînée dans le temple de Janus?

La Peinture ſaiſit ſon objet en action, mais ne le préſente jamais qu'en repos. En exprimant ces vers de Virgile :

Illa vel intactæ ſegetis per ſumma volaret
Gramina, nec teneras curſu læſiſſet ariſtas (*a*).

le Peintre repréſentera Camille élancée ſur la pointe des épis, mais immobile dans cette attitude; au lieu qu'en Poëſie l'imitation eſt progreſſive & auſſi rapide que l'action même. La Poëſie n'eſt donc plus le tableau, mais le miroir de la Nature.

Dans un miroir les objets ſe ſuccedent & s'effacent l'un l'autre; la Poëſie eſt comme un fleuve qui ſerpente dans les campagnes, & qui dans ſon cours répete à la fois tous

(*a*) De la moiſſon Camille effleuroit la ſurface,
Sans que le foible épi s'inclinât ſous ſes pas.

Digitized by Google

les objets répandus sur ses bords. Il y a plus : cet espace que parcourt la Poësie est dans l'étendue successive comme dans l'étendue permanente : ainsi le même vers présente à l'esprit deux images incompatibles, les étoiles & l'aurore, le présent & le passé.

Jamque rubescebat stellis aurora fugatis (*a*).

Dans les exemples du tableau du miroir & du fleuve, on ne voit qu'une surface ; la Poësie tourne autour de son objet comme la Sculpture, & le présente dans tous les sens.

Elle fait plus que répéter l'image & l'action des objets ; cette imitation fidele & servile, quelque talent, quelque soin qu'elle exige, est sa partie la moins estimable. La Poësie invente & compose ; elle choisit & place ses modeles, arrange & combine elle-même tous les traits dont elle a fait choix, ose corriger la Nature dans les détails & dans l'ensemble, donne de la vie & de l'ame aux corps, une forme

(*a*) La pourpre de l'Aurore effaçoit les étoiles.

Digitized by Google

& des couleurs aux penſées, étend les limites des choſes & ſe fait un nouvel univers.

Dans cette maniere de feindre & de compoſer, la Peinture a eſſayé de la ſuivre, mais elle n'a pu la ſuivre que de loin, & dans ce qu'elle a de plus facile : car ce n'eſt point dans le phyſique, mais dans le moral, qu'il eſt mal-aiſé de réaliſer les poſſibles, & d'imiter par la fiction ce qui n'eſt pas, comme s'il étoit : *Non ſolum quæ eſſent, verumtamen quæ non eſſent, quaſi eſſent.* Jul. Scal.

L'objet des Arts eſt infini en lui-même : il n'eſt borné que par leurs moyens. Le modele univerſel, la Nature, eſt préſent à tous les Artiſtes ; mais le Peintre qui n'a que des couleurs ne peut en imiter que ce qui tombe ſous le ſens de la vûe ; le pinceau de Vernet ne rendra jamais dans une tempête, *Clamorque virûm ſtridorque rudentum* (*a*).

Boucher peindra Venus ſe dérobant aux

(*a*) Le cri des matelots & le bruit des cordages.

yeux d'Ænée ; mais il n'exprimera que bien confuſément :

Ambroſiæque comæ divinum vertice odorem
Spirare (*a*).

De même le Muſicien qui n'a que des ſons, ne peut rendre que ce qui affecte le ſens de l'ouie, & pour former ce tableau des effets de la lyre d'Orphée,

At cantu commotæ Erebi de ſedibus imis,
Umbræ ibant tenues (*b*),

l'harmonie appellera la danſe & la peinture à ſon ſecours, comme dans nos ſpectacles lyriques. Il eſt vrai que chacun de ces Arts exprime ſon objet plus vivement que ne fait la Poëſie, par la raiſon que les ſignes naturels qu'ils emploient reſſemblent à ce qu'ils imitent ; au lieu que le rapport des ſignes de la Poëſie avec ce qu'ils nous rappellent, eſt tout fictif & de

(*a*) Et ſes cheveux flotans, arroſés d'ambroiſie,
En répandent au loin le céleſte parfum.

(*b*) De l'Erebe à ſa voix les ombres fugitives,
Ont quitté leur aſile & volent ſur ſes pas.

Digitized by Google

convention. Mais cet équivalent universel des ſignes des Arts, la parole, fait au commun des hommes aſſez d'illuſion, pour les émouvoir au même degré que le ſouvenir le plus fidèle, & pour reproduire aux yeux de l'ame l'univers phyſique & moral.

Cependant, ni les objets de tous les ſens ne ſont également favorables à cette peinture intellectuelle, comme je l'obſerverai à propos des images, ni toutes les langues n'ont la même faculté de renouveller dans l'ame les impreſſions de tous les ſens. Plus une langue a de ſignes diſtincts pour les idées & les rapports des idées, plus elle eſt favorable à l'éloquence, à la Philoſophie, à tout ce qui parle à l'eſprit: plus une langue abonde en termes figurés, nombreux & ſonores, plus elle eſt favorable à la Poëſie. Il eſt encore une expreſſion auſſi ſimple que celle des idées, auſſi vive que celle des images, & qui dans l'éloquence & la Poëſie peut donner à une langue ſur les autres langues un avantage

prodigieux : c'eſt l'expreſſion du ſentiment. Plus elle eſt abondante, & graduée en nuances diſtinctes & délicatement ſaiſies, plus il eſt facile au Poëte de peindre les émotions & les penchans dont elle marque les degrés. Concluons que toutes les langues ne ſont pas également Poëtiques, & que la Poëſie elle-même, qui s'étend ſi loin au de-là des limites de tous les arts, eſt enfermée comme eux encore dans des bornes plus ou moins étroites, ſelon que la langue où elle s'exerce la favoriſe ou la contraint. Mais quelque gênée qu'elle ſoit, ni aucun des arts, ni tous les arts enſemble n'imiteront ce qu'elle exprime.

Elle ſeule pénetre au fond de l'ame & en expoſe à nos yeux les replis. Ni les douces gradations du ſentiment, ni les violents accès de la paſſion ne lui échapent. Le degré d'élévation & de ſenſibilité, d'énergie & de reſſort, de chaleur & d'activité qui varie & diſtingue les caractères à l'infini, toutes ces qualités, dis-je, & les qualités oppoſées ſont exprimées par la Poëſie.

La même vertu, le même vice a mille nuances dans la nature ; la Poëſie a mille couleurs pour diſtinguer toutes ces nuances. C'eſt peu d'être auſſi variée, auſſi féconde que la nature même ; la Poëſie compoſe des ames, comme la Peinture imagine des corps. C'eſt un aſſemblage de traits pris çà & là de différens modèles, & dont l'accord fait la vraiſemblance. Les perſonnages ainſi formés, elle les oppoſe & les met en action : action plus vive, plus touchante que la Peinture ne peut l'exprimer, action variée dans ſon unité, ſoutenue dans ſa durée, & ſans ceſſe animée dans ſes progrès par des obſtacles & des combats.

La Poëſie en récit n'avoit que les ſignes arbitraires de la parole ; il lui manquoit ce degré de vérité qui ſeul affecte le plus grand nombre. Qu'a-t-elle fait ? elle a imaginé de donner à ſon imitation tous les dehors de la réalité : de-là le genre dramatique, où tout n'eſt pas illuſion comme dans un tableau, où tout n'eſt pas vrai comme dans la nature ; mais où le mélange de la fiction

& de la vérité produit cette illuſion temperée qui fait le charme de nos ſpectacles. Il eſt faux que l'Actrice que je vois pleurer & que j'entens gémir ſoit Ariane ; mais il eſt vrai qu'elle pleure & gémit : mes yeux & mes oreilles ne ſont point trompés ; tout ce qui les frape eſt réel : l'illuſion n'eſt que dans ma penſée. Tel eſt l'art de la Poëſie dramatique, le plus ſéduiſant & le plus ingénieux de tous les arts d'imitation.

L'illuſion de la Poëſie n'eſt pas toujours ſoutenue par le preſtige de l'action théatrale : c'eſt un ſecours qui lui vient du dehors, & dont elle a du pouvoir ſe paſſer : elle étoit même au comble de ſa gloire avant que de l'avoir acquis ; mais ce fut au ſoin qu'elle prit de ſéduire & de captiver un autre ſens que celui de la vue, l'oreille, ce Juge délicat & ſenſible, qu'elle dut ſes premiers ſuccès. A l'expreſſion du ſentiment & des images elle voulut joindre l'expreſſion de la voix, & non ſeulement émouvoir l'ame par l'éloquence du ſentiment & le coloris des images, mais enchan-

Digitized by Google

ter l'oreille elle-même par la beauté phyſique des ſons. La premiere de ces expreſſions lui tenoit lieu des couleurs de la Peinture; la ſeconde, ſi elle eût été complette, y eût ajouté les accens de la Muſique : & c'eſt alors que la Poëſie eût merité d'être appellée le langage des Dieux.

Cette réunion de la Muſique & de la Peinture nous donne l'idée de la Poëſie telle que les Grecs avoient oſé la concevoir. Ce peuple doué d'un goût exquis dans la recherche de toutes les voluptés de l'ame, ce peuple qui dans tous les Arts dont les Chefs-d'œuvre ont pu ſe conſerver, nous a laiſſé des modèles parfaits, & qui vraiſemblablement n'excelloit pas moins dans les Arts dont le tems a détruit les monuments fragiles, ce peuple ingénieux en tout, s'étoit fait comme par inſtinct, une langue à la fois harmonieuſe & imitative, dont les ſons, les nombres, les accens donnoient aux mots le caractère des choſes, & diſpoſoient l'ame par l'émotion de l'oreille, à recevoir plus vivement l'impreſſion

l'impreſſion de l'image, ou du ſentiment qui lui étoit tranſmis.

Graiis ingenium, Graiis dedit ore rotundo Horat.
Muſa loqui, præter laudem nullius avaris.

Les Latins imiterent les Grecs en cela comme en toutes choſes; mais leur Langue moins fléxible, moins mélodieuſe que celle des Grecs, ne put donner à leurs vers la même expreſſion muſicale; & quel doit être le charme des vers d'Homere, s'ils ſont plus harmonieux que ceux de Virgile!

Les Langues modernes dans leurs naiſſance n'avoient conſulté ni la nature pour la peindre, ni les Langues anciennes pour les imiter. Elles ſe ſont polies avec l'eſprit & les mœurs des peuples; elles ont acquis de la ſoupleſſe, de la rondeur & du liant; mais elles n'ont rien gagné du côté des accens, & peu de choſe du côté du nombre.

Les grands objets de la Poëſie moderne, ce qui met le Taſſe, l'Arioſte, Milton, Corneille, Racine, la Fontaine, à côté, quelquefois au-deſſus des Poëtes

anciens, c'eſt le deſſein, le coloris, l'ordonnance, la fierté mâle des grandes touches, la délicateſſe des touches légères, l'harmonie de l'enſemble & le précieux des détails, en un mot, la partie de la Peinture, à laquelle toutes les Langues peuvent ſuffire, parce que dès leur naiſſance elles ſont toutes figurées. Mais la partie muſicale de la Poëſie ancienne eſt perdue, & tout ce que le goût & le génie ont fait pour y ſuppléer ne nous en a donné que l'ombre.

La Poëſie s'eſt donc éloignée d'âge en âge de cette inſtitution primitive, qui en avoit fait un compoſé de l'expreſſion de la Peinture & de celle de la Muſique; mais peut-être auroit-elle encore quelque moyen de s'en rapprocher, & l'on verra que je ſuis bien loin de vouloir qu'elle y renonce. Je dis ſeulement que ce qu'on appelle aujourd'hui l'harmonie de nos vers, ne mérite pas d'être regardé comme une partie eſſentielle de la Poëſie; & qu'en la ſuppoſant réduite au même langage que

Digitized by Google

l'Éloquence, elle ne laiſſeroit pas d'être encore le plus ingénieux, le plus touchant, le plus enchanteur de tous les arts.

Platon décide que « celui qui ne connoît pas le rithme ne peut être appellé ni » Muſicien ni Poëte » ; & je conviens que le rithme eſt eſſentiel à la Poëſie ; mais ce n'eſt pas celui du vers, & l'on ſait que la proſe a le ſien.

La Poëſie eſt une Peinture qui parle, ou ſi l'on veut un langage qui peint. Le comble de l'Art ſeroit de peindre en même temps à l'eſprit & à l'oreille ; mais ſi réduite à peindre à l'eſprit, elle y excelle, n'eſt-ce point aſſez ? L'harmonie muſicale y mêloit ſans doute un nouveau charme, & les Anciens avoient raiſon de s'y appliquer avec tant de ſoin ; car l'eſprit eſt bien indulgent quand l'oreille eſt une fois gagnée : que de choſes foibles & communes ſont embellies par des vers harmonieux ! Voyez les Géorgiques de Virgile. Mais ſi la beauté des tableaux que la Poëſie retrace à l'imagination, ſi les traits pathétiques dont elle

pénétre l'ame, la diſpenſent de s'attacher à produire ces effets qui enchantent l'oreille, changera-t-elle de nature en négligeant l'un de ſes moyens ? Suppoſons que les belles ſcènes d'Euripide & de Sophocle, que les morceaux ſublimes d'Homere & de Milton n'ayent jamais été qu'en proſe éloquente & harmonieuſe ; qui oſera dire que ce n'eſt point de la Poëſie ; que les hommes de génie qui ont ſi bien peint n'étoient pas Poëtes ; & qu'un ouvrage de ce ſtyle, rempli de pareilles beautés, ne mériteroit pas le nom de Poëme ?

Tous les Poëmes anciens ſont écrits en vers : ils auroient perdu à ne pas l'être. Nous demandons auſſi que nos Poëmes ſoient en vers ; mais eſt-ce demander la même choſe ? le plaiſir qui peut réſulter d'une égalité de meſure abſolument idéale, & qui n'a rien de réel pour l'oreille, l'agrément de fantaiſie que nous avons attaché à la rime, la ſurpriſe que nous cauſe la difficulté vaincue, & l'air de liberté qui dans un vers facile nous cache le travail

Digitized by Google

& la gêne ; ces avantages de nos vers ſur une proſe animée & brillante, ſont-ils tellement inſéparables de la Poëſie, que l'en priver ce ſoit l'anéantir ? La fiction, l'imitation, le coloris, l'expreſſion, le deſſein, l'ordonnance, la peinture au plus haut degré ne ſeront plus de la Poëſie dès qu'il y manquera ce nombre de ſyllabes, ces repos, & ces conſonnances qui ſont l'eſſence de nos vers ! c'eſt à quoi je ne puis ſouſcrire. Ariſtote l'a dit : c'eſt le fond des choſes, non la forme des vers, qui fait le Poëte & qui caractériſe la Poëſie. Caſtelvetro diſcute cette opinion, mais il y revient lui-même après l'avoir combattue. Or ſi le charme des vers d'Homere n'étoit pas de l'eſſence de la Poëſie, ſi on la concevoit dénuée de cette harmonie enchantereſſe, exigera-t-elle des vers ſans rithme, & qui ſont à peine des vers ? il faut avouer que dans la Langue Grecque la proſe diſputoit aux vers même la beauté du nombre & de l'harmonie : Quintilien a dit de Platon que ſa proſe étoit inſpirée,

& Cicéron, que ſi Dieu parloit aux hommes il parleroit le langage de Platon: auſſi n'ai-je pas prétendu qu'il fallut négliger de donner à la proſe tous les charmes dont elle eſt ſuſceptible; je crois même qu'elle exige une plénitude d'idées & de ſentimens, une chaleur, une continuité d'action dont peut ſe paſſer un Poëme, où le méchaniſme des vers occupe l'ame par intervale. C'eſt à quoi s'eſt mépris la Mothe en hazardant ſon Œdipe en proſe. Il y avoit trop de vuides à remplir dans un ſujet auſſi ſimple : c'étoit Inez qu'il falloit prendre, en retrancher la ſcène du conſeil, ſerrer l'intrigue, la réduire à trois actes; & ſon épreuve auroit réuſſi.

La fiction eſt-elle de l'eſſence de la Poëſie? Je réponds d'abord que pour corriger, embellir, animer la Nature, pour annoblir la vérité par le mélange du merveilleux, le Poëte eſt ſouvent obligé de feindre; ainſi la fiction eſt la compagne de la Poëſie. Mais en doit-elle être la compagne aſſidue? ou plutôt, la Poëſie eſt-elle l'al-

Digitized by Google

liance indiſſoluble de la fiction & de la vérité ? C'eſt demander ſi la Nature, dans la réalité, n'eſt jamais aſſez belle, aſſez touchante pour être peinte ſans ornemens. La queſtion réduite à ce point de ſimplicité n'eſt pas difficile à réſoudre. Le don de feindre eſt un talent eſſentiel au Poëte, par la raiſon qu'il peut à chaque inſtant avoir beſoin d'embellir ſon objet; mais la fiction n'eſt pas eſſentielle à la Poëſie, par la raiſon que l'objet qu'elle imite peut être aſſez beau en lui-même pour n'avoir pas beſoin d'être orné.

Il faut cependant diſtinguer ici le mérite du Poëme & le mérite du Poëte. Celui qui le premier a imaginé que le ſoleil ſe plongeoit dans l'onde & alloit ſe repoſer dans le ſein de Thétis après avoir rempli ſa carriere, a eu ſans doute une idée très-poëtique; mais celui qui avec les couleurs de la nature auroit peint le premier le ſoleil couchant, à demi plongé dans des nuages d'or & de pourpre, & laiſſant voir encore au-deſſus de ces vagues en-

flammées la moitié de ſon globe éclatant; celui qui auroit exprimé les accidens de ſa lumiere ſur le ſommet des montagnes, & & le jeu de ſes rayons à travers le feuillage des forêts, tantôt imitant les couleurs de l'arc-en-ciel, tantôt les flammes d'une incendie, celui-là je crois, auroit pu dire auſſi, Je ſuis Poëte, quoiqu'il ne fût dans aucune des deux claſſes que nous aſſigne Scaliger. *Aut addit ficta veris, aut fidis vera imitatur.*

Cependant, ce tableau du coucher du ſoleil ſeroit-il auſſi ingénieux que la fable des amours d'Apollon pour la Déeſſe des mers? Non ſans doute, quand même il ſeroit une impreſſion plus vive, & que par l'émotion que nous cauſe le beau ſpectacle de la Nature, nous y ſerions plus attachés.

Que de deux Poëmes il y en ait un dont l'action, l'intrigue, les caracteres ſoient de pure invention; ſans être plus beau que celui qui après l'hiſtoire préſente une action réelle & des perſonnages connus, il aura ſur lui l'avantage du génie

créateur sur le génie imitateur & peintre. Mais ce mérite, tout recommandable qu'il est, n'est point essentiel à la Poësie, & je me propose de le faire voir en parlant de l'invention.

A présent, quelle est la fin que la Poësie se propose? Il faut l'avouer: le plaisir. S'il est vicieux, il la deshonore; s'il est vertueux, il l'annoblit; s'il est pur, sans autre utilité que d'adoucir de tems en tems les amertumes de la vie, de semer les fleurs de l'illusion sur les épines de la vérité, c'est encore un bien précieux. Horace distingue dans la Poësie l'agrément sans utilité & l'utilité sans agrément: l'un peut se passer de l'autre, je l'avoue, mais cela n'est pas réciproque, & le Poëme didactique même a besoin de plaire, pour instruire avec plus d'attrait. Mais qu'à l'aspect des merveilles de la Nature, plein de reconnoissance & d'amour, le génie aux ailes de flamme, s'élance au sein de la divinité; qu'ami passionné des hommes, il consacre ses veilles à la noble ambition de les ren-

dre meilleurs & plus heureux ; que dans l'ame héroïque du Poëte l'enthouſiaſme de la vertu ſe mêle à celui de la gloire ; c'eſt alors que la Poëſie eſt un culte, & que le Poëte s'éleve au rang des bienfaicteurs de l'humanité.

L'idée que j'attache à la Poëſie eſt donc celle d'une imitation en ſtyle harmonieux, tantôt fidele, tantôt embellie de ce que la Nature, dans le phyſique & dans le moral, peut avoir de plus capable d'affecter, au gré du Poëte, l'imagination & le ſentiment.

Par la Nature j'entends le ſyſtême univerſel des choſes, ſoumiſes à un pouvoir ſuprême, ſelon l'idée de Scaliger : *Natura, potentia Dei ; fortuna verò, voluntas :* idée qui embraſſe non-ſeulement le cours régulier & conſtant du monde, mais l'interruption de ſes loix par des cauſes prédominantes que le Poëte ſuppoſe & que l'on admet : ſoit que le merveilleux des prodiges ſe fonde ſur l'opinion ; ſoit qu'imaginés à plaiſir, l'eſprit ne donne à leur vraiſemblance que l'adhéſion du moment, &

qu'ils paſſent comme de beaux ſonges.

Cette définition une fois établie, toutes les regles en vont découler. La premiere eſt d'être né Poëte : Horace & Deſpréaux l'ont dit avant moi ; je vais tâcher d'expliquer leur penſée.

CHAPITRE II.

Des Talens du Poëte.

LEs trois facultés de l'ame d'où dérivent tous les talens littéraires, ſont l'eſprit, l'imagination & le ſentiment ; & dans leur mélange, c'eſt le plus ou le moins de chacune de ces facultés qui produit la diverſité des génies.

Dans le Poëte, c'eſt l'imagination & le ſentiment qui dominent ; mais ſi l'eſprit ne les éclaire ils s'égarent bien-tôt l'un & l'autre. L'eſprit eſt l'œil du génie dont l'imagination & le ſentiment ſont les aîles.

Toutes les qualités de l'eſprit ne ſont pas eſſentielles à tous les genres de Poëſie. Il

n'y a que la pénétration & la juſteſſe dont aucun d'eux ne peut ſe paſſer : l'eſprit faux gâte tous les talens ; l'eſprit ſuperficiel ne tire avantage d'aucun.

Je n'ai conſideré dans la Poëſie, en la définiſſant, que ce qui la diſtingue de l'éloquence, de l'hiſtoire, de la philoſophie, c'eſt-à-dire, le don de peindre. Mais elle quitte ſouvent le pinceau pour prendre le ſtyle noble & ſimple de l'hiſtoire, le ſtyle vehément ou tempéré de l'éloquence, le ſtyle clair & précis de la Philoſophie. Tout n'eſt pas image & ſentiment dans un Poëme : il y a des intervales où la penſée brille ſeule & de ſon éclat : car il ne faut jamais oublier que l'image n'en eſt que la parure ; & lors même que la penſée eſt colorée par l'imagination ou animée par le ſentiment, elle nous frappe d'autant plus qu'elle eſt plus ſpirituelle, c'eſt-à-dire, plus vive, plus finement ſaiſie, & d'une combinaiſon à la fois plus juſte & plus nouvelle dans ſes rapports. L'eſprit n'eſt donc pas moins eſſentiel au Poëte qu'au Philoſophe, à l'Hiſtorien, à l'Orateur.

Digitized by Google

Chacune des qualités de l'eſprit a ſon genre de Poëſie où elle domine. Par exemple, la fineſſe a l'Epigramme ; la délicateſſe, l'Elégie & le Madrigal ; la légereté, l'Epitre familiere ; la naïveté, la Fable ; l'ingénuité, l'Eglogue ; l'élévation, l'Ode, la Tragédie & l'Epopée.

Il eſt des genres qui demandent pluſieurs de ces qualités réunies. La Comédie, par exemple, exige à la fois la ſagacité, la pénétration, la force, la profondeur, la légereté, la vivacité, la fineſſe ; & qu'on ne s'étonne pas ſi elle raſſemble preſque toutes les reſſources de l'eſprit, tandis que la juſteſſe, la profondeur & l'élevation ſuffiſent à la Tragédie : c'eſt que la Tragédie a pour elle le grand reſſort du pathétique dont la Comédie eſt privée.

La raiſon, que je définis, la faculté de ſe replier ſur ſes idées, d'en ſaiſir nettement les rapports & de ſuivre la chaîne qui les lie, la raiſon, dis-je, eſt la baſe de l'eſprit ; & cette faculté appliquée à l'étude de la nature, n'eſt autre choſe que l'eſprit Philo-

Digitized by Google

ſophique. Or on demande, non pas s'il eſt eſſentiel au Poëte, mais s'il ne lui eſt pas nuiſible? Queſtion qui ſera bientôt réſolue, ſi l'on veut s'entendre & ſe concilier.

Ce n'eſt qu'après une étude refléchie de la nature, & hors de nous, & en nous-mêmes, de ſes lois dans le phyſique, de ſes principes dans le moral, qu'on peut ſe livrer au talent de la peindre. Il y a un eſprit, quel qu'il ſoit, qui combine & diſpoſe les reſſorts de l'éloquence, qui choiſit & place le modèle ſous les yeux de la Poëſie, & qui marque à l'une & à l'autre l'endroit du cœur où elle doit frapper. Je parle de l'éloquence & de la Poëſie, & dans ces deux claſſes je comprends tous les talens littéraires; car tout ſe réduit à peindre & à perſuader, à nous pénétrer de ce qui ſe paſſe au dehors, & à rendre ſenſible au dehors ce qui ſe paſſe au dedans de nous-mêmes. Or cet eſprit lumineux & ſage qui puiſe dans la nature les règles & les moyens de l'art, eſt le même qui préſide à la ſaine Philoſophie.

Digitized by Google

L'eſprit Philoſophique, l'eſprit Poëtique, l'eſprit Oratoire ne ſont qu'un : c'eſt le bon eſprit, qui prend des directions différentes ſelon le but qu'il ſe propoſe. Craindre qu'il n'égare le Poëte dans les eſpaces de la métaphyſique, ou qu'il ne le mene à pas comptés dans l'étroit ſentier du dialectitien, c'eſt ſuppoſer faux cet eſprit dont la juſteſſe fait l'eſſence.

On a peur que cette juſteſſe rigoureuſe ne mette le génie à l'étroit. Je ne connois pourtant pas un ſeul morceau de Poëſie digne d'être cité, où les penſées ne ſoient juſtes dans la plus exacte rigueur : je dis juſtes, dans leurs rapports avec les mœurs, les opinions, les deſſeins de celui qui parle : verité relative très-indépendante de la verité abſolue, dont il ne faut jamais s'occuper.

Et pourquoi ſeroit-il plus difficile en Poëſie de penſer juſte que de penſer faux ? L'harmonie & le coloris ſe refuſent-ils à l'expreſſion des idées qui ſont d'accord avec elles-mêmes ? conduits par un eſprit

Digitized by Google

ſévére, l'imagination & le ſentiment ne peuvent plus s'abandonner au caprice d'un faux enthouſiaſme, je l'avoue ; & tant mieux pour la Poëſie, où *rien n'eſt beau que le vrai.* « L'Art, dit le Taſſe, n'eſt que la » prudence même » ; & il en eſt des loix de la raiſon comme de celles dont Platon a dit : « Ce ne ſont pas des chaînes qui nous » lient, mais des aîles qui nous élevent aux » cieux. » N'obéir qu'à de juſtes loix, c'eſt la liberté du génie.

L'imagination eſt cette faculté de l'ame qui rend les objets préſens à la penſée. Elle ſuppoſe dans l'entendement une appréhenſion vive & tenace, & la docilité la plus prompte à reproduire ce qu'il a reçu. Quand l'imagination ne fait que retracer les objets qui ont frappé les ſens, elle ne differe de la mémoire que par la vivacité des couleurs. Quand de l'aſſemblage des traits que la mémoire a recueillis, l'imagination compoſe elle-même des tableaux dont l'enſemble n'a point de modele dans

la

la Nature, elle devient créatrice, & c'eſt alors qu'elle appartient au génie.

Il eſt peu d'hommes en qui la réminiſcence des objets ſenſibles ne devienne, par la réflexion, par la contention de l'eſprit, aſſez vive, aſſez détaillée pour ſervir de modele à la Poëſie. Les enfans mêmes ont la faculté de ſe faire une image frapante, non-ſeulement de ce qu'ils ont vû, mais de ce qu'ils ont oui dire d'intéreſſant, de pathétique. Tous les hommes paſſionnés ſe peignent avec chaleur les objets relatifs au ſentiment qui les occupe. La méditation dans le Poëte peut opérer les mêmes effets: c'eſt elle qui couve les idées & les diſpoſe à la fécondité; & quand il peint foiblement, vaguement, confuſément, c'eſt le plus ſouvent pour n'avoir pas donné à ſon objet toute l'attention qu'il exige.

Vous avez à peindre un vaiſſeau battu par la tempête, & ſur le point de faire naufrage. D'abord ce tableau ne ſe préſente à votre penſée que dans un lointain qui l'efface; mais voulez-vous qu'il vous

ſoit plus préſent ? Parcourez des yeux de l'eſprit les parties qui le compoſent : dans l'air, dans les eaux, dans le vaiſſeau même, voyez ce qui doit ſe paſſer. Dans l'air, des vents mutinés qui ſe combattent, des nuages qui éclipſent le jour, qui ſe choquent, qui ſe confondent, & qui de leurs flancs ſillonnés d'éclairs, vomiſſent la foudre avec un bruit horrible. Dans les eaux, les vagues écumantes qui s'élevent juſqu'aux nues, des lames polies comme des glaces qui réfléchiſſent les feux du ciel, des montagnes d'eau ſuſpendues ſur les abîmes qui les ſéparent, ces abîmes où le vaiſſeau paroît s'engloutir, & d'où il s'élance ſur la cime des flots. Vers la terre, des rochers aigus où la mer va ſe briſer en mugiſſant, & qui préſentent aux yeux des Nochers les débris récents d'un naufrage, augure effrayant de leur ſort. Dans le vaiſſeau, les antennes qui fléchiſſent ſous l'effort des voiles, les mâts qui crient & ſe rompent, les flancs même du vaiſſeau qui gémiſſent battus par les vagues & menacent de

s'entrouvrir ; un Pilote éperdu dont l'art épuiſé ſuccombe & fait place au deſeſpoir ; des Matelots accablés d'un travail inutile, & qui ſuſpendus aux cordages, demandent au ciel avec des cris lamentables de ſeconder leurs derniers efforts ; un héros qui les encourage & qui tâche de leur inſpirer la confiance qu'il n'a plus. Voulez-vous rendre ce tableau plus touchant & plus terrible encore ? Suppoſez dans le vaiſſeau un pere avec ſon fils unique, des époux, des amans qui s'adorent, qui s'embraſſent, & qui ſe diſent, nous allons périr. Il dépend de vous de faire de ce vaiſſeau le théâtre des paſſions, & de mouvoir avec cette machine tous les reſſorts les plus puiſſans de la terreur & de la pitié. Pour cela il n'eſt pas beſoin d'une imagination bien féconde ; il ſuffit de réfléchir aux circonſtances d'une tempête, pour y trouver ce que je viens d'y voir. Il en eſt de même de tous les tableaux dont les objets tombent ſous les ſens : plus on y réfléchit, plus ils ſe développent. Il eſt vrai qu'il faut avoir le

talent de rapprocher les circonſtances, & de raſſembler des détails qui ſont épars dans le ſouvenir ; mais dans la contention de l'eſprit la mémoire rapporte comme d'elle-même ces matériaux qu'elle a recueillis ; & chacun peut ſe convaincre, s'il veut s'en donner la peine, que l'imagination dans la Phyſique eſt un talent qu'on a ſans le ſavoir.

Il arrive même, comme elle abonde, qu'on en abuſe quelquefois. C'eſt manquer de goût que de vouloir tout peindre. Il eſt des objets qu'il ne faut qu'indiquer ; & c'eſt un art aſſez difficile que celui de rendre ſon objet ſenſible par des traits qui, quoique détachés, faſſent l'impreſſion de l'enſemble. Les Peintres employent cette maniere pour les objets vûs de loin ; les Poëtes doivent l'emploier dans le paſſage d'un tableau à un autre, & dans les faits peu intéreſſans ſur leſquels l'eſprit veut gliſſer : j'obſerverai même en général que les peintures du Poëte dans le phyſique ne ſont que des eſquiſſes que nous finiſſons nous-mêmes en liſant.

Digitized by Google

Je ne confonds pas avec l'imagination un don plus précieux encore, celui de s'oublier ſoi-même, de ſe mettre à la place du perſonnage que l'on veut peindre, d'en revêtir le caractere, d'en prendre les inclinations, les intérêts, les ſentimens; de le faire agir comme il agiroit, & de s'exprimer ſous ſon nom comme il s'exprimeroit lui-même. Ce talent de diſpoſer de ſoi differe autant de l'imagination que les affections intimes de l'ame different de l'impreſſion faite ſur les ſens. Il veut être cultivé par le commerce des hommes, par l'étude de la Nature & des modeles de l'Art: c'eſt l'exercice de toute la vie, encore n'eſt-ce point aſſez. Il ſuppoſe de plus une ſenſibilité, une ſoupleſſe, une activité dans l'ame que la Nature ſeule peut donner. Il n'eſt pas beſoin, comme on le croit, d'avoir éprouvé les paſſions pour les rendre, mais il faut avoir dans le cœur ce principe d'activité qui en eſt le germe comme il eſt celui du génie. Auſſi entre mille Poëtes qui ſavent peindre ce qui frappe les yeux, à

Digitized by Google

peine s'en trouve-t-il un qui ſache développer ce qui ſe paſſe au fond de l'ame. La plûpart connoiſſent aſſez la Nature pour avoir imaginé, comme Racine, de faire exiger d'Oreſte par Hermione qu'il immolât Pyrrhus à l'autel; mais quel autre qu'un homme de génie auroit conçu ce retour ſi naturel & ſi ſublime?

Pourquoi l'aſſaſſiner? qu'a-t-il fait? à quel titre?
Qui te l'a dit?

les allarmes de Mérope ſur le ſort d'Egiſte, ſa douleur, ſon deſeſpoir à la nouvelle de ſa mort, la révolution qui ſe fait en elle en le reconnoiſſant, ſont des mouvemens que la Nature indique à tout le monde; mais ce retour ſi vrai, ſi pathétique,

» Barbare, il te reſte une mere.
» Je ſerois mere encor ſans toi, ſans ta fureur.

cet égarement où l'excès du péril étouffe la crainte dans l'ame d'une mere éperdue,

» Eh bien, cet étranger, c'eſt mon fils, c'eſt
» mon ſang.

ces traits, dis-je, ne ſe préſentent qu'à un Poëte qui eſt devenu Mérope par la force

de l'illuſion. Il en eſt de même du *Qu'il mourût* du vieil Horace, & de tous ces mouvemens ſublimes dans leur ſimplicité, qui ſemblent, quand ils ſont placés, être venus s'offrir d'eux-mêmes. Lorſque le vieux Priam aux pieds d'Achille dit en ſe comparant à Pelée : « Combien ſuis-je plus » malheureux que lui? Après tant de cala- » mités, la fortune impérieuſe m'a réduit » à oſer ce que jamais mortel n'oſa avant » moi ; elle m'a réduit à baiſer la main » homicide & teinte encore du ſang de » mes enfans ». On ſe perſuade que dans la même ſituation on lui eût fait tenir le même langage ; mais cela ne paroît ſi ſimple que parce qu'on y voit la Nature ; & pour la peindre avec cette vérité, il faut l'avoir, non pas ſous les yeux, non pas en idée, mais au fond de l'ame.

Ce ſentiment dans ſon plus haut degré de chaleur, n'eſt autre choſe que l'enthouſiaſme ; & ſi l'on appelle ivreſſe, délire ou fureur, la perſuaſion que l'on n'eſt plus ſoi-même, mais celui que l'on fait agir ;

que l'on n'eſt plus où l'on eſt, mais préſent à ce que l'on veut peindre; l'enthouſiaſme eſt tout cela. Mais on ſe tromperoit ſi, ſur la foi de Ciceron, l'on attendoit tout des ſeules forces de la Nature & du Soufle divin dont il ſuppoſe que les Poëtes ſont animés: *Poëtam Natura ipſa valere, & mentes viribus excitari, & quaſi divino quodam ſpiritu afflari.*

Il faut avoir profondément ſondé le cœur humain pour en ſaiſir avec préciſion les mouvemens variés & rapides, pour devenir ſoi-même dans la vérité de la Nature, Mérope, Hermione, Priam, & tour à tour chacun des perſonnages que l'on fait parler & agir. Ce que Platon appelle *manie* ſuppoſe donc beaucoup de ſageſſe, & je doute que Locke & Paſcal fuſſent plus Philoſophes que Racine & Moliere. Caſtelvetro définit la Poëſie pathétique, *Trovamento & eſſercitamento della perſona ingenioſa & non della furioſa; non eſſendo il furioſo atto à transformar ſi in varie paſſioni, ne ſollicito inveſtigatore di quello*

che ſi facciano & dicano i paſſionati. Et en cela il a raiſon ; mais il ſe trompe lorſqu'il prétend qu'il n'eſt pas beſoin que le Poëte ſe paſſionne : *Io non ſo ſi altri ſe poſſa adirare, ſentire dolore, allegrezza, o maraviglia, o altro, à ſua volunta, quando e quieto, giolivo, &c.* Ce n'eſt qu'avec cette faculté de changer de caractere & de ſituation, de ſe pénétrer des ſentimens, des affections que l'on veut peindre, qu'on eſt en état de les bien exprimer : c'eſt la penſée d'Ariſtote, que l'Interprete Italien n'a pas ſaiſie quand il a donné Pétrarque réellement amoureux, pour exemple de la ſituation où doit être l'ame du Poëte, dans le ſens de ſon Auteur.

L'enthouſiaſme n'eſt donc pas une fureur vague & aveugle, mais c'eſt la paſſion du moment, dans ſa vérité, ſa chaleur naturelle ; c'eſt la vengeance, ſi l'on fait parler Atrée ; l'amour, ſi l'on fait parler Ariane ; la douleur & l'indignation, ſi l'on fait parler Philoctete. Il arrive ſouvent que l'imagination du Poëte eſt frappée, & que

ſon cœur n'eſt pas ému. Alors il peint vivement tous les ſignes de la paſſion, mais il n'en a point le langage. Le Taſſe après la mort de Clorinde, avoit Tancrede devant les yeux, auſſi l'a-t-il peint comme d'après nature,

Pallido, freddo, muto, e quaſi privo
Di movimento, al marmo gli occhi affiſſi,
Al fin ſgargando un lacrimoſo rivo,
In un languido ohime proruppe.

mais pour le faire parler ce n'étoit pas aſſez de le voir, il falloit être un autre lui-même; & c'eſt pour n'avoir pas été dans cette pleine illuſion, qu'il lui a fait tenir un langage peu naturel.

Quelques Auteurs ont fait conſiſter l'eſſence de la Poëſie dans l'enthouſiaſme, c'eſt prendre la cauſe pour l'effet. Il eſt certain qu'il n'y a pas d'imitation vive & fidele ſi le Poëte n'eſt pas dans l'illuſion, c'eſt-à-dire, s'il ne croit pas voir ce qu'il peint, s'il ne ſent pas ce qu'il exprime; mais dans les peintures douces & riantes, l'illuſion du Poëte n'eſt rien moins que cette alié-

Digitized by Google

nation d'eſprit qu'on appelle enthouſiaſme. Celle-ci eſt reſervée aux ſujets qui emportent l'ame hors d'elle-même, & dans leſquels, pour rendre la Nature, il faut ne plus ſe poſſéder; encore ferai-je voir en traitant de l'Ode qu'alors même le délire poëtique eſt ſoumis aux loix du bon ſens & au principe rigoureux de la vérité relative. Il me ſuffit ici d'avoir indiqué en quoi il conſiſte, & de quelle faculté de l'ame il dépend.

Un don qui n'eſt pas moins eſſentiel au Poëte que ceux de l'eſprit & de l'ame, c'eſt une oreille délicate & juſte. Celui à qui le ſentiment de l'harmonie eſt inconnu doit renoncer à la Poëſie; mais ceci demande un détail où je me propoſe d'entrer en traitant des qualités du ſtyle.

Le goût ſemble auſſi devoir être mis au nombre des talens du Poëte; mais ce qu'il y a de naturel ne differe point de la ſagacité de l'eſprit & de la ſenſibilité de l'ame; & ce qu'il y a d'artificiel & d'acquis eſt le fruit de l'étude & de l'expérience.

Digitized by Google

CHAPITRE III.

Des Études du Poëte.

LE Poëte doit connoître ſon Art, ſes talens, ſes moyens, les inſtrumens dont il ſe ſert, & les matériaux qu'il employe.

L'étude de l'Art a deux branches, les préceptes & les modeles. J'ai tâché de donner une idée de la Poëſie ; je vais eſſayer d'en recueillir & d'en expoſer les préceptes. Mon deſſein eſt d'ôter aux regles connues ce qu'elles peuvent avoir de capricieux, & de gênant pour le génie, & de les rendre aſſez claires, aſſez conſtantes, pour mériter la comparaiſon qu'en fait le Taſſe avec les étoiles qui conduiſent les Matelots : *E poſſono in qualche modo ſchifare l'inconſtanza delle maritime coſe, con la conſtanza delle celeſti.* Quant aux modeles, j'aurai ſoin d'indiquer dans le cours de mes réflexions ceux que l'on doit conſulter & ſuivre.

Diſc. del. P. héroï. L. III.

Après avoir bien connu les principes de l'Art & les facultés qu'il exige, il faut s'étudier, ſe conſulter ſoi-même. Si l'imagination ſe frappe, ſi le cœur s'affecte aiſément, s'il y a de l'une à l'autre une correſpondance mutuelle & rapide ; ſi l'oreille a pour le nombre & l'harmonie une délicate ſenſibilité ; ſi l'on eſt vivement touché de la beauté de la Poëſie ; ſi l'ame échauffée à la vûe des grands modeles, ſe ſent élever au-deſſus d'elle-même par une noble émulation ; ſi, dès qu'on a conçu l'idée eſſentielle & primitive d'un ſujet, on la voit au-dedans de ſoi-même, ſe développer, ſe colorer, s'animer & devenir féconde ; ſi l'on éprouve ce beſoin, cette impatience de produire qui vient de l'abondance & de la fermentation des eſprits ; ſi l'on ſaiſit facilement le rapport des idées abſtraites avec les objets ſenſibles dont elles peuvent revêtir les couleurs, ou plutôt ſi ces idées naiſſent dans l'eſprit revêtues de ces images ; ſi les objets ſe préſentent d'eux-mêmes ſous la face la plus intéreſſante, la plus favo-

Digitized by Google

rable à la peinture ; on peut ſe croire né Poëte & ſe livrer aux études relatives à ce talent.

Vida. *Huic Muſæ indulgent omnes, hunc poſcit Apollo(a).*

A moins de ces diſpoſitions naturelles, on fera peut-être des vers pleins d'eſprit, mais dénués de poëſie.

A l'étude de ces moyens perſonnels doit ſucceder celle des moyens étrangers. L'inſtrument de la Poëſie, c'eſt la langue ; & ſi tout homme qui ſe mêle d'écrire doit commencer par bien connoître les principes, le génie & les reſſources de la langue dans laquelle il écrit, cette connoiſſance eſt encore plus eſſentielle au Poëte, dans les mains duquel la langue doit avoir la docilité de la cire, à prendre la forme qu'il veut lui donner. Les variations, les nuances du ſtyle ſont infinies, & leurs degrés inapprétiables. Le goût, ce ſentiment délicat de ce qui doit plaire ou déplaire,

(a) C'eſt lui que les Muſes careſſent,
C'eſt lui que demande Apollon.

Digitized by Google

eſt ſeul capable de les ſaiſir. Or le goût ne s'enſeigne point; il s'acquiert par l'uſage fréquent du monde, par l'étude aſſidue & méditée du petit nombre des bons Écrivains: encore ſuppoſe-t-il une fineſſe de perceptions qui n'eſt pas donnée à tous les hommes. Je tâcherai dans la ſuite de développer, autant qu'il eſt en moi, le méchaniſme du ſtyle, & d'indiquer ce qu'il a de relatif à l'eſprit, au ſentiment, à l'oreille; mais je préviens que ſans le talent, ces ſpéculations ne peuvent faire qu'un ſtérile & foible Écrivain. Un Peintre doit connoître ſes couleurs; mais ſavoir les broyer, ce n'eſt pas ſavoir peindre.

La Nature fournit les matériaux de la Poëſie: c'eſt donc la Nature qu'il faut étudier; & l'objet le plus intéreſſant qu'elle préſente à l'homme, c'eſt l'homme même. Mais dans l'homme il y a l'étude de la Nature, celle de l'habitude, celle de l'habitude & de la Nature combinées, ou ſi l'on veut, de la Nature modifiée par les mœurs.

Le premier ſoin du Peintre, dans ſes

Digitized by Google

études, eſt de chercher des modeles dans leſquels les proportions, les formes, les contours, les mouvemens, les attitudes ſoient tels que les donne la Nature, avant que l'habitude en altere la pureté. Le même ſoin doit occuper le Poëte. Il eſt comme impoſſible que dans l'homme en ſociété le naturel ſoit pur & ſans mélange ; mais peut-être, avec un eſprit juſte & capable de réflexion, n'eſt-il pas auſſi mal-aiſé qu'il le ſemble, de diſtinguer en ſoi-même & dans ſes pareils ce que le naturel y produit, de ce que la culture y tranſplante. Le ſoin de ſa vie & de ſa défenſe, de ſon repos & de ſa liberté, le reſſentiment du bien & du mal, les retours d'affection & de haine, les liens du ſang & ceux de l'amour, la bienfaiſance, la douce pitié, la jalouſie & la vengeance, la répugnance à obéir & le deſir de dominer, tout cela ſe voit dans l'homme inculte bien mieux que dans l'homme civiliſé. Or plus ces formes primitives ſeront ſenties ſous le voile biſarrement varié de l'éducation & de

de l'habitude, plus ces mouvemens libres & naturels s'obſerveront à travers la gêne où les retiennent le manége des bienſéances, & l'eſclavage des préjugés, plus l'effet de l'imitation ſera infaillible : car la Nature eſt au-dedans de nous-même avide de tout ce qui lui reſſemble, & empreſſée à le ſaiſir. Voyez dans nos ſpectacles avec quels tranſports elle applaudit un trait qui la décele & qui l'exprime vivement. Si donc le Poëte me demande, où il doit chercher la Nature pour la conſulter? Je lui répondrai : En vous-même. *Noſce te ipſum.* « C'eſt moi que j'étudie quand je » veux connoître les autres, diſoit M. de » Fontenelle » ; & ſous combien de faces Montagne nous peint, tous tant que nous ſommes, en ne nous parlant que de lui!

C'eſt peu d'avoir étudié dans l'homme moral ce que les Peintres appellent le nud ; il faut s'inſtruire des différens modes que l'inſtitution a pu donner à la Nature, ſelon les lieux & les tems. *Prendendo la* Caſtelvetro.

Poëſia ogni ſua luce della luce del'hiſtoria... Senſa la quale la Poëſia camina in oſcuriſſime tenebre.

« Celui qui ſait ce qu'on doit à ſa patrie, » à ſes amis, à ſes parens; quels ſont les » droits de l'hoſpitalité, les devoirs d'un » Sénateur & d'un Juge, les fonctions d'un » Général d'armée; celui-là (dit Horace) » eſt en état de donner à ſes perſonnages » le caractere qui leur convient ». Horace parloit des mœurs Romaines; mais combien de nuances à obſerver dans la peinture des mêmes caracteres pris en divers climats ou dans des ſiecles différens? C'eſt-là ce qu'un Poëte doit recueillir en parcourant les annales du monde. Le culte, les loix, la diſcipline, les opinions, les uſages, les diverſes formes de gouvernement, l'influence des mœurs ſur les loix, des loix ſur le ſort des empires, en un mot la conſtitution phyſique, morale & politique des divers peuples de la terre, & tout ce qui dans l'homme eſt naturel ou factice, de naiſſance ou d'inſtitution, doit entrer eſſen-

Digitized by Google

tiellement dans le plan des études du Poëte : travail immenſe, mais d'où réſulte cette idée univerſelle qui, ſelon Gravina, eſt la mere de la fiction, comme la Nature eſt la mere de la vérité.

Encore cette théorie ſeroit-elle inſuffiſante ſans l'étude pratique des mœurs. Le Peintre le plus verſé dans le deſſein & dans l'étude de l'antique, ne rendra jamais la Nature avec cette vérité qui fait illuſion, s'il n'a ſous les yeux ſes modeles. Il en eſt de même du Poëte : la lecture & la méditation ne lui tiennent jamais lieu du commerce fréquent des hommes : pour les bien peindre il faut les voir de près, les écouter, les obſerver ſans ceſſe. Un mot, un coup-d'œil, un ſilence, une attitude, un geſte eſt quelquefois ce qui donne la vie, l'expreſſion, le pathétique à un tableau qui ſans cela manqueroit d'ame & de vérité. Mais ce n'eſt pas d'après tel ou tel modele que l'on peint la Nature paſſionnée ; c'eſt d'après mille obſervations faites çà & là, & qui ſemblables à ces molécules orga-

Digitized by Google

niques imaginées par un Philoſophe Poëte, attendent au fond de la penſée le moment d'éclore & de ſe placer.

Horat. *Reſpicere exemplar vitæ morumque jubebo*
Doctum imitatorem, & veras hinc ducere voces (*a*).

C'eſt dans un monde poli, cultivé, qu'il prendra des idées de nobleſſe & de décence; mais pour les mouvemens du cœur humain, le dirai-je? c'eſt avec des hommes incultes qu'il doit vivre, s'il veut les voir au naturel. L'éloquence eſt plus vraie, le ſentiment plus naïf, la paſſion plus énergique, l'ame enfin plus libre & plus franche parmi le peuple qu'à la Cour: ce n'eſt pas que les hommes ne ſoient hommes par-tout; mais la politeſſe eſt un fard qui efface les couleurs naturelles. Le grand monde eſt un bal maſqué.

Je ſais combien il eſt eſſentiel au Poëte de plaire à ce monde qu'il a pour Juge, & dont le goût éclairé décidera de ſes ſuccès;

(*a*) Obſervez le tableau de la vie & des mœurs: Je veux qu'un Peintre habile y puiſe ſes couleurs.

Digitized by Google

mais quand le naturel eſt une fois ſaiſi avec force, il eſt facile d'y jetter les draperies des bienſéances.

Le phyſique a deux branches comme le moral: ſavoir, la ſimple Nature & la Nature modifiée. Dans l'une le Poëte a deux objets inépuiſables d'étude & de contemplation: le ſpectacle de la Nature & ſon méchaniſme, ſes phénomenes & ſes reſſorts.

Le tableau ſuperficiel de la Nature eſt lui ſeul d'une richeſſe, d'une variété, d'une étendue à occuper des ſiecles d'étude. Mais tous les détails n'en ſont pas favorables à la Poëſie; tous les genres de Poëſie ne ſont pas ſuſceptibles des mêmes détails. Ainſi le Poëte n'eſt pas obligé de ſuivre les pas du Naturaliſte. On exige encore moins de lui les méditations du Phyſicien & les calculs de l'Aſtronome. C'eſt à l'Obſervateur à déterminer l'attraction & les mouvemens des corps céleſtes; c'eſt au Poëte à peindre leur balancement, leur harmonie & leurs immuables révolutions. L'un diſtin-

guera les classes nombreuses d'êtres organisés qui peuplent les élémens divers ; l'autre décrira d'un trait hardi, lumineux & rapide, cette échelle immense & continue, où les limites des regnes se confondent, où tout semble placé dans l'ordre constant & régulier d'une gradation universelle, entre les deux limites du fini, & depuis le bord de l'abîme qui nous sépare du néant, jusqu'au bord de l'abîme opposé qui nous sépare de l'Être par essence. Les ressorts de la Nature & les loix qui reglent ses mouvemens ne sont pas de ces objets qu'il est aisé de rendre sensibles, & la Poësie peut les négliger. Les causes l'intéressent peu ; c'est aux effets qu'elle s'attache. Tandis que le Physicien analyse le son & la lumiere, le Poëte fera donc entendre à l'ame l'explosion du tonnere, & ces longs retentissemens qui semblent de montagne en montagne annoncer la chûte du monde. Il lui fera voir le feu bleuâtre des éclairs se briser en lames étincellantes, & fendre à sillons redoublés cette masse obscure de nuages qui semble

Digitized by Google

affaiſſer l'horiſon. Tandis que l'un tâche d'expliquer l'émanation des odeurs, l'autre rend ce phenomene viſible à l'eſprit, en feignant que les Zéphirs agitent dans l'air leurs aîles humectées des larmes de l'Aurore & des doux parfums du matin. Que le confident de la Nature développe le prodige de la greffe des arbres, c'eſt aſſez pour Virgile de l'exprimer en deux beaux vers :

Exiit ad cælum, ramis felicibus, arbos,
Miraturque novas frondes, & non ſua poma (*a*).

on voit par ces exemples que les études du Poëte ne ſont pas celles du Philoſophe. Celui-ci étudie la Nature pour la connoître, & celui-là pour l'imiter. L'un veut expliquer, & l'autre veut peindre. Il faut avouer cependant que ſi les profondes recherches du Philoſophe ne ſont pas eſſentielles au Poëte, au moins lui ſeroient-elles d'une grande utilité; & celui que la Nature

(*a*) Cet arbre heureux s'éleve, & lui-même il admire
Ses nouveaux rejettons & ſes fruits étrangers.

a initié dans ſes myſteres, aura toujours ſur des hommes ſuperficiellement inſtruits un avantage prodigieux. La Phyſique eſt à la Poëſie ce que l'Anatomie eſt à la Peinture : elle ne doit pas s'y faire trop ſentir ; mais revétue des graces de la fiction, elle y joint le charme de la vérité.

La ſimple Nature eſt donc pour la Poëſie une mine abondante ; la Nature modifiée par l'induſtrie n'a pas moins de quoi l'enrichir.

La théorie de l'Agriculture, des Méchaniques, de la Navigation, tous les Arts de décoration, d'agrément, & tous ceux des Arts utiles dont les détails ont quelque nobleſſe, peuvent contribuer à la collection des lumieres du Poëte. Il doit en être aſſez inſtruit pour en tirer à propos des images, des comparaiſons, des deſcriptions mêmes s'il y eſt amené.

Vida. *Nulla ſit ingenio quam non libaverit Artem* (*a*).

C'eſt par-là qu'on évite la ſechereſſe &

(*a*) Que du-moins ſon génie effleure tous les Arts.

Digitized by Google

la ſtérilité dans les choſes les plus communes, & qu'on peut être neuf en un ſujet qui paroît uſé.

Tantum de medio ſumptis accedit honoris (*a*). Horat.

Dans l'étude de la Nature modifiée eſt compriſe celle des productions de l'eſprit, de ſes développemens & de ſes progrès en Éloquence, en Morale, en Poëſie, *&c.*

Que l'étude des Poëtes ſoit eſſentielle à un Poëte, c'eſt ce qui n'a pas beſoin de preuve.

. . . . . *Hinc pectore numen* Vida.
Concipiunt vates (*b*).

Mais on n'eſt pas aſſez perſuadé que les Philoſophes, les Orateurs, les Hiſtoriens profonds, que Tacite, Platon, Montagne, Démoſthene, Maſſillon, Boſſuet, & ce Paſcal qui ne ſavoit pas combien il étoit Poëte lorſqu'il mépriſoit la Poëſie, en ſont eux-mêmes des ſources inépuiſables.

(*a*) Tant l'Art ſait annoblir une image vulgaire.
(*b*) C'eſt là qu'il ſe remplit du Dieu qui le domine.

Digitized by Google

Il eſt cependant bien aiſé de reconnoître, à la plénitude & à l'abondance des ſentimens & des idées, un Poëte nourri de ces études. Il en eſt une ſur-tout que j'appelle la compagne du travail & la nourrice du génie : c'eſt la lecture habituelle de quelque Auteur excellent, dont le ſtyle & la couleur ſoient analogues au ſujet que l'on traite. D'une ſéance à l'autre l'ame ſe dérange par le mouvement & la diſſipation ; il faut la remonter au ton de la Nature, & l'Auteur que je conſeille de lire eſt comme un inſtrument ſur lequel on prélude avant de chanter.

Il y a des momens de langueur où le génie ſemble épuiſé :

Vida. *Credas penitus migraſſe camenas ;*

on ſe perſuade qu'il eſt prudent d'attendre alors dans le repos, que le feu de l'imagination ſe ralume

Idem. *Adventumque Dei & ſacrum expectare calorem.*

on ſe trompe : cet abandon de ſoi-même ſe change en habitude, & l'ame inſenſiblement s'accoutume à une lâche oiſiveté. Il

faut avoir recours à des études qui raniment la vigueur du génie; & dès qu'il aura réparé ſes forces, le deſir de produire va bien-tôt l'exciter avec de nouveaux aiguillons.

La Théologie des Philoſophes eſt encore un champ vaſte & fertile où le génie peut moiſſonner. On diſtingue les fictions qui ont pris naiſſance au ſein de la Philoſophie, on les diſtingue des Fables vulgaires à la juſteſſe des rapports & à certain air de vérité que celles-ci n'ont jamais. La raiſon même applaudit dans les Poëmes de Virgile toutes les Fables qu'il a empruntées d'Épicure, de Pithagore & de Platon. L'imagination ſe repoſe avec délices ſur un merveilleux plein d'idées, elle gliſſe avec dédain ſur un menſonge vuide de ſens.

Que l'on compare dans Homere la chaîne d'or attachée au trône de Jupiter, la ceinture de Vénus, l'allégorie des Prieres, l'ordre que le dieu Mars donne à la Terreur & à la Fuite d'atteler ſon char,

Digitized by Google

que l'on compare, dis-je, le plaiſir pur & plein que nous cauſent ces belles idées, ces idées philoſophiques, avec l'impreſſion foible & vague que fait ſur nous la parole accordée aux chevaux d'Achile, le préſent qu'Éole fait à Uliſſe des vents enfermés dans une outre, le ſoin que prend Minerve de prolonger la premiere nuit que ce héros, à ſon retour, paſſe avec Pénélope ſa femme, *&c.* on ſentira combien la vérité donne de valeur au menſonge, & combien la feinte eſt puérile, inſipide, lorſqu'elle n'eſt pas fondée en raiſon. Je l'ai déjà dit & je le répéterai ſouvent, plus un Poëte, à génie égal, ſera Philoſophe, plus il ſera Poëte.

Le plan d'études que je viens de tracer, propoſé à un ſeul homme, ſeroit ſans doute effrayant, quoique notre ſiécle ait l'exemple d'un génie qui l'a rempli. Mais on a dû voir que pour éviter la diſtribution des études, j'ai ſuppoſé le Poëte univerſel. Il eſt évident que celui qui ſe renferme dans le genre de l'Eglogue n'a pas beſoin des

études relatives à l'Epopée. Je parle donc en général, & je laisse à chacun le soin de prendre ce qui est de sa sphere.

Atque tuis prudens genus elige viribus aptum. Vida.

J'observerai seulement qu'il en est des connoissances du Poëte comme des couleurs du Peintre, qui doivent être sur la palette avant qu'il prenne le pinceau. C'est par un recueil beaucoup plus ample que le sujet ne l'exige, qu'il se met en état de le maîtriser & de l'agrandir. Le plus beau sujet, réduit à sa substance, est peu de chose: il ne s'étend, ne s'embellit que par les lumieres du Poëte; & dans une tête vuide il périra, comme le grain jetté sur le sable; au lieu que dans une imagination pleine & féconde, un sujet qui sembloit stérile ne devient que trop abondant, & c'est le plus beau défaut du génie.

Illi qui tument, & abundantiâ laborant, Senec. *plus habent furoris, sed plus etiam corporis. Semper autem ad sanitatem proclivius est quod potest detractione curari. Illi succurri non potest, qui simul & insanit & defecit.*

CHAPITRE IV.

Du ſtyle Poëtique.

CE qui me diſtingue de Pradon (diſoit Racine,) c'eſt que je ſçais écrire. « Homere, Platon, Virgile, Horace ne ſont » au-deſſus des autres Ecrivains (dit la » Bruyere) que par leurs expreſſions & par » leurs images ». Sans prendre à la lettre l'aveu modeſte de Racine, ni l'opinion de la Bruyere, l'on doit regarder le ſtyle comme une partie eſſentielle de la Poëſie, & le talent de bien écrire comme le plus ſéduiſant de tous. Mais cet éloge ſi commun, *cela eſt bien écrit*, eſt ſouvent auſſi mal entendu qu'il eſt peu mérité.

Diſtinguons dans le ſtyle poëtique ſes qualités permanentes & ſes modes accidentels. Ses qualités permanentes ſont la clarté, la préciſion, la juſteſſe, la correction, la facilité, l'abondance, la richeſſe, l'élégance, le naturel, la décence, le co-

Digitized by Google

loris & l'harmonie. Preſque toutes ces qualités ſont communes à la poëſie, à l'éloquence, à l'hiſtoire, à la Philoſophie elle-même : car il n'eſt jamais inutile d'embellir la vérité ; & dans les choſes où le ſoin de plaire eſt le plus ſubordonné à celui d'inſtruire, le ſtyle ne dédaigne pas de ſe parer au moins négligemment.

J'appelle modes ou accidens du ſtyle ce qui le varie & le diſtingue de lui-même, comme ſes tours & ſes mouvemens, le ton que le ſujet lui donne, le caractere que lui imprime la penſée, celui qu'il emprunte des mœurs, de la ſituation, de l'intention de celui qui parle. Tels ſont l'énergie, la véhémence, la naïveté, la délicateſſe, l'élévation, la ſimplicité, la légereté, la fineſſe, la gravité, la douceur, le coloris, l'harmonie, &c.

Commençons par les qualités habituelles. La premiere eſt la clarté.

Avant d'écrire, il faut ſe bien entendre & ſe propoſer d'être bien entendu. On croiroit ces deux régles inutiles à preſcri-

Digitized by Google

re; rien n'eſt plus commun cependant que de les voir négliger. On prend la plume avant que d'avoir démêlé le fil de ſes idées, & leur confuſion ſe répand dans le ſtyle. On laiſſe du vague & du louche dans la penſée, & l'expreſſion s'en reſſent.

Dans le ſtyle figuré, la clarté dépend de la tranſparence des images; & nous allons bientôt examiner d'où vient qu'une image eſt claire ou qu'elle ne l'eſt pas. Il ne s'agit ici que du ſtyle ſimple.

Les termes vagues qui ne préſentent à l'eſprit aucune idée nette & diſtincte ſont les plus incompatibles de tous avec le ſtyle poëtique : on y a recours dans la ſtérilité, & alors le ſtyle n'eſt pas obſcur, il eſt vuide. C'eſt un vain bruit qui frappe l'oreille, & qui ne fait paſſer dans l'ame ni lumiere, ni ſentiment.

L'obſcurité réelle vient de l'indéciſion ou de la confuſion des rapports, & c'eſt de tous les vices du ſtyle le plus inexcuſable, au moins dans notre langue.

Il

Il n'y a point de langue qui quelquefois ne manque à la penſée ; mais ſi la nôtre n'a pas de quoi tout exprimer avec la même grace & la même force, il n'eſt rien, j'oſe le dire, qu'elle ne rende avec clarté. J'avoue qu'elle a des équivoques inévitables, & qui veut chicaner en trouve mille dans l'ouvrage le mieux écrit. Mais, comme la Mothe l'a très-bien obſervé, il n'y a que l'équivoque de bonne foi qui ſoit vicieuſe dans le ſtyle. Toutes les fois que la ſignification ou le juſte rapport des termes eſt évidemment décidé par le ſens, il n'y a plus d'équivoque ; & ſi nos déclinaiſons ne ſont pas aſſez variées par les articles, pour indiquer des rapports éloignés, & concilier avec la clarté les inverſions des langues anciennes, nous avons pour y ſuppléer une conſtruction naturelle & facile, qui ne laiſſera jamais d'obſcurité dans le ſens, pourvû qu'on ait ſoin d'éviter les doubles relations & l'ambiguité du régime. On ne doit donc pas s'inquiéter des critiques vaines & futiles qui tombent ſur

nos homonimes & ſur l'équivoque de nos pronoms. « Les beaux Eſprits veulent trouver obſcur ce qui ne l'eſt point » (dit la Bruyere); mais les bons Eſprits trouvent clair ce qui eſt clair, & pour eux il eſt aiſé de lever l'équivoque des termes. Il n'y a pas dans Racine un ſeul vers dont l'intelligence coute au Lecteur un moment de réflexion.

Il n'eſt pas moins facile d'éviter dans la contexture du ſtyle, les incidens compliqués qui jettent de la confuſion dans les périodes & du trouble dans les eſprits. Pour cela il ſuffit de répandre ſes idées à meſure qu'elles naiſſent, tant que la ſource eſt pure & limpide; & de leur donner, ſi elle eſt trouble, le temps de s'éclaircir dans le repos de la méditation.

L'entaſſement confus des périodes eſt un vice de l'Art, non de la Nature. Il ſuffit de ne pas le chercher pour n'y tomber jamais. La preuve en eſt, que dans le langage familier aucun de nous ne s'égare dans ces longs circuits de paroles; & en

général l'affectation nuit plus à la clarté, que la négligence.

Personne n'est assez insensé pour écrire à dessein de n'être pas entendu; mais le soin de l'être est sacrifié au desir de paroître fin, délicat, mystérieux, profond: pour ne pas tout dire, on ne dit pas assez; & de peur d'être trop simple, on s'étudie à être obscur. Rien de plus mal-entendu que cette affectation dans les grandes choses; rien de plus ridicule dans les petites. » Vous voulez, Acis, me dire qu'il fait » froid? que ne me disiez-vous, il fait » froid? Est-ce un si grand mal d'être en- » tendu quand on parle, & de parler com- » me tout le monde? » Mais que devenir quand on n'a que des choses communes à dire? Se taire, c'est le parti le plus sage. Cependant lorsque de belles choses tiennent à des choses communes, faut-il renoncer à exprimer celles-ci d'une façon nouvelle, ingénieuse & piquante? Faut-il s'interdire les finesses, les délicatesses du style? Non; il faut seulement les conci- Labruyere.

lier avec la clarté; ne pas vouloir briller à ſes dépens, & ne rien ſoigner avant elle. Quant au moyen de s'aſſurer ſi l'on s'exprime aſſez clairement, l'Auteur que je viens de citer nous l'indique : c'eſt de ſe mettre à la place de ſes Lecteurs, & de lire ſoi-même ſon ouvrage comme ſi on le voyoit pour la premiere fois.

Mais pour ſe mettre à la place de ſes Lecteurs, il faut les connoître, ſavoir à quel degré de pénétration, de ſagacité, de fineſſe leur intelligence peut aller; & cela revient à la méthode que je ne ceſſerai de recommander : ſavoir, de ſe former un auditoire en idée, compoſé de la claſſe d'hommes pour laquelle on écrit.

Ce n'eſt pas aſſez d'écrire *pour ſoi & pour les Muſes.* Je ne crois pas non plus, comme Caſtelvetro, qu'un Poëte doive écrire pour le commun du peuple, & s'interdire tout ce qui ſuppoſe des connoiſſances que le peuple n'a pas. La ſaine partie du Public, la claſſe des eſprits cultivés par l'uſage du monde & familiers avec les ou-

Digitized by Google

vrages d'agrément & de goût : voilà les vrais juges d'un Poëte, & le tribunal devant lequel il doit ſe placer en écrivant. Il faut que la clarté de l'expreſſion ſoit pour eux telle qu'ils vous entendent, même ſans réflexion, & que la penſée frappe les eſprits comme le ſoleil frappe la vue : *Ut in animum ratio tanquam ſol in oculos occurrat.* Quintil.

C'eſt peu d'être clair, il faut être précis : car tous les genres d'écrire ont leur préciſion ; & l'on va voir qu'elle n'exclut aucun des agrémens du ſtyle. La préciſion conſiſte à exprimer avec le moins de termes qu'il eſt poſſible une idée, une image, un ſentiment, ſans les mutiler ni les affoiblir. Son caractere eſt d'iſoler ſon objet de maniere qu'aucune idée voiſine n'en trouble la perception. La premiere difficulté qui ſe préſente eſt de réunir la préciſion & la clarté ; mais qu'on ne s'y trompe pas : l'expreſſion la plus préciſe eſt la plus claire, lorſqu'elle eſt juſte, & c'eſt au moyen de la juſteſſe que la clarté ſe concilie avec la préciſion. Je dirois, au

moyen de la propriété, ſi je parlois du ſtyle philoſophique; mais on ne doit pas l'exiger du ſtyle poëtique, & la juſteſſe lui ſuffit. Que l'expreſſion réponde exactement à la penſée, elle eſt claire & préciſe à la fois. Tout ce qui n'ajoute pas à la lumiere de l'idée ou à la chaleur du ſentiment, l'intercepte ou la diſſipe; & plus l'image eſt ramaſſée, plus l'impreſſion en eſt vive & diſtincte.

Un écueil plus dangereux pour la préciſion, c'eſt la ſéchereſſe; mais émonder un bel arbre, ce n'eſt pas le mutiler; c'eſt le délivrer d'un poids inutile:

Virgile. *Ramos compeſce fluentes.*

Voilà l'image de la préciſion. Que l'on eſſaye de retrancher un ſeul mot de ces Vers de Corneille.

Rome, ſi tu te plains que c'eſt là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puiſſe haïr.

O regrets! ô reſpects! Ah qu'il eſt doux de plaindre
Le ſort d'un ennemi quand il n'eſt plus à craindre!

On voit par-là que la préciſion, loin d'être ennemie de la facilité, en eſt la compagne fidelle. Un vers où tous les mots ſont appellés par la penſée & placés naturellement, ſemble être né au bout de la plume; un vers où des incidens inutiles viennent de force remplir la meſure, annonce la gêne & le beſoin.

Je ſais que rien n'eſt moins facile que de concilier ainſi la préciſion & la facilité; mais l'Art ſe cache, comme le ver-à-ſoie, ſous le tiſſu qu'il a formé.

La préciſion, comme on doit l'entendre, n'exclut ni la richeſſe, ni l'élegance du ſtyle. Voyez dans un deſſein de Bouchardon ce trait qui décrit la figure d'une belle femme; il eſt auſſi moëlleux qu'il eſt pur: il ſuit dans ſes douces inflexions tous les contours de la Nature, & l'œil y trouve réunies l'exactitude & la liberté, la correction, la force & la grace. Telle eſt encore la préciſion. Elle exclut des beautés ſans doute, mais des beautés étrangeres, ou nuiſibles à l'effet que l'on ſe propo-

ſe. La préciſion du ſtyle du Poëte n'eſt pas la préciſion du ſtyle du Philoſophe ou de l'Hiſtorien : le principe en eſt le même, ſavoir de tendre à ſon but par la voie la plus directe ; mais le ſtyle philoſophique a pour but d'enſeigner la vérité ; l'hiſtorique, de la tranſmettre ; le poëtique, de l'embellir. Tout ce qui rend l'idée plus lumineuſe, l'image plus vive ou plus touchante, le ſentiment plus naïf, la paſſion plus énergique ; tout ce qui ajoute à la perſuaſion, à l'illuſion, aux moyens de ſéduire, & au plaiſir d'être ſéduit, n'eſt donc pas moins eſſentiel au ſtyle du Poëte, que l'eſt au ſtyle du Philoſophe ou de l'Hiſtorien, ce qui nous éclaire ſur la nature des choſes ou ſur la vérité des faits. Mais comment accorder la préciſion avec l'hyperbole ſi familiere en Poëſie ? La Fontaine va nous l'apprendre. S'il peint la guerre des vautours ;

Il plut du ſang (dit-il) je n'exagere point.

Et en effet il ſemble ne pas croire exagérer, quoiqu'il ajoute :

Digitized by Google

Et ſur ſon roc Promethée eſpéra
De voir bien-tôt une fin à ſa peine.

L'hyperbole ne doit être ſenſible que pour celui qui écoute, & jamais pour celui qui parle : voilà ſa régle. Toutes les fois que l'expreſſion dit plus que l'on ne doit penſer naturellement, elle eſt fauſſe; elle eſt juſte toutes les fois qu'elle n'excéde pas l'idée qu'on a, ou qu'on peut avoir. C'eſt dans cette vérité relative que conſiſte la préciſion de l'hyperbole même. Ce qu'on a répété cent fois, *qu'elle dit plus pour ne pas dire moins* (a), *qu'elle viſe plus haut que le but pour y atteindre ;* tout cela, dis-je, ſe réduit à ce principe invariable, Que chacun doit parler d'après ſa penſée, & peindre les choſes comme il les voit. Celui qui ſoupiroit de voir Louis XIV. trop à l'étroit dans le Louvre, & qui diſoit pour ſa raiſon :

Une ſi grande Majeſté
A trop peu de toute la terre ;

(a) *Extrà fidem non extrà modùm.* Quintil.

Le penſoit-il ? Pouvoit-il le penſer ? C'eſt la pierre de touche de l'hyperbole.

Le Poëte qui fait gloire de préférer une expreſſion laconique, mais froide & ſeche & ſans couleur, à une expreſſion moins ſerrée, mais revêtue d'éclat & de grace, tombe dans l'excès oppoſé & manque à la fois de goût & de ſens. N'eſt-ce que pour parler à l'eſprit qu'il eſt Poëte ? la richeſſe, le coloris, l'élégance du ſtyle poëtique en ſont la parure.

Il n'y a que les choſes dont la ſimplicité fait le charme, ou dont la beauté naturelle eſt au-deſſus des ornemens, qui gagnent, ſi je l'oſe dire, à ſe laiſſer voir toutes nues ; & c'eſt la réponſe à la critique qu'on a faite du ſtyle enchanteur de Quinaut.

« On reproche à Quinaut la foibleſſe de » ſes vers (dit M. Racine le fils), parce » qu'en effet, quoique fécond en ſentiment » & ſouvent heureux en penſées, il ne » s'éleve preſque jamais par l'expreſſion. » Je n'examine point s'il auroit dû s'élever » davantage (pourſuit M. Racine) & ſi les

» vers faits pour être mis en chant doivent » avoir une certaine molleſſe. Je me con- » tente d'obſerver que la verſification de » Quinaut, pleine de ſentimens, eſt preſque » toujours dépouillée d'images. Il fait dire » au vieux Égée qui ſe flatte que ſes vic- » toires doivent cacher ſa vieilleſſe aux » yeux de ce qu'il aime.

« Je ne ſuis plus au tems d'une aimable jeuneſſe,
» Mais je ſuis Roi, belle Princeſſe,
» Et Roi victorieux »,

« Mithridate plein de cette même idée » la rend par ces images ».

« Juſqu'ici la fortune & la victoire même
» Cachoient mes cheveux blancs ſous trente
» diadêmes ».

Le critique auroit pu ſe ſouvenir que cette même idée eſt rendue auſſi dans Quinaut par une image aſſez belle.

Faites grace à mon âge en faveur de ma gloire :
La vieilleſſe ſied bien ſur un front couronné,
Lorſqu'on y voit briller l'éclat de la victoire.

Il auroit pu ſe rappeller auſſi que dans les

Digitized by Google

choſes dont l'expreſſion ſimple n'eſt pas aſſez relevée, Quinaut ſait, comme Racine, employer le ſtyle figuré. Quant aux choſes de ſentiment, il me ſeroit facile de prouver par l'exemple de Racine lui-même qu'elles n'en ſont que plus touchantes dans leur noble ſimplicité. Il en eſt de la fierté, de l'élévation des ſentimens comme du pathétique : l'expreſſion qui les peint leur ſuffit ; & ce que diſent ces vers,

Je ſuis Roi, belle Princeſſe,
Et Roi victorieux,

n'avoit pas plus beſoin d'être relevé par une image, que ce vers d'Agrippine à Burrhus,

Moi fille, femme, ſœur & mere de vos maîtres.

Je ne conçois pas même comment M. Racine le fils reproche au ſtyle de Quinaut d'être dénué d'images, lui qui en citant un morceau d'Andromaque comme un modele du ſtyle tragique, a fait cette réflexion en éloge : « On ne trouve dans ces » vers ni images, ni figures, ni épithetes ;

» les expreſſions y ſont auſſi naturelles que » les ſentimens ; la rime ſeule les diſtingue » de la proſe ; & cependant ils ſont toujours » nobles & harmonieux ». Il eût été ſi juſte & ſi naturel de louer de même les vers de Quinaut !

Jules Scaliger compare les ornemens du ſtyle à l'armure d'un ſoldat, à la robe d'un Sénateur & à un habit de fête ; mais tout cela eſt inutile lorſqu'on veut peindre Hercule ou Vénus : j'entends par-là, une penſée qui porte avec elle ſa force ou ſa grace.

Il y a donc une abondance ſtérile à éviter en écrivant : elle conſiſte à ſe répandre en détails & en ornemens ſuperflus, ou à tourner en divers ſens la même idée afin qu'elle ſemble ſe multiplier ; au-lieu que l'abondance réelle conſiſte dans l'affluence ménagée & la ſage diſtribution des termes aſſortis à l'idée, au ſentiment, à l'image que l'on doit rendre.

La richeſſe du ſtyle en eſt l'abondance unie à l'éclat : on la reconnoît à la pompe

& à la nobleſſe des détails ; mais il faut diſtinguer encore une richeſſe ſuperficielle & une richeſſe de fond.

L'une eſt dans le choix des images qui éclatent le plus à la vûe, comme quand on dit, *l'or des moiſſons, l'émail des prairies, la pourpre des côteaux, les campagnes d'azur, des perles de roſée, des diamans liquides*, &c. cette richeſſe éblouit trop ſouvent les jeunes Poëtes. Répandue avec profuſion elle perd beaucoup de ſon prix. Il faut en uſer avec ſobriété, ſur-tout ne pas ſe perſuader que cela ſeul ſoit de la Poëſie.

L'autre conſiſte dans le nombre des idées qu'un ſeul mot réveille, dans les rapports qu'il embraſſe, dans l'importance & la grandeur des objets qu'il rappelle à l'eſprit. Virgile, après avoir préſenté dans les champs Éliſées l'aſſemblée des gens de bien, fait d'un ſeul trait l'éloge de Caton, en diſant qu'il y préſide.

His dantem jura Catonem.

Dans la Henriade, l'union des deux puiſ-

ſances dans les mains du ſouverain Pontife, & ce que l'une communique à l'autre d'impoſant & de redoutable, eſt exprimé en deux mots.

Le trône eſt ſur l'autel.

L'expreſſion eſt riche, lorſque dans une ſeule image elle réunit pluſieurs qualités de l'objet qu'elle veut peindre : *un ſceptre d'airain*, par exemple, annonce l'inflexibilité de l'ame d'un tyran & le poids accablant de ſon regne ; *un cœur de marbre* nous préſente la froideur & la dureté ; *une ame de feu* raſſemble la chaleur, l'activité, la rapidité, l'élévation des ſentimens & des idées ; dans *les roſes de la jeuneſſe* on voit la fraîcheur, l'éclat, l'agrément, le peu de durée de ce bel âge. L'expreſſion eſt plus riche encore lorſqu'elle fait tableau : ainſi pour peindre la mort du juſte, Lafontaine ne dit que deux mots, mais ils ſont ſublimes.

Rien ne trouble ſa fin : c'eſt le ſoir d'un beau jour.

Geſſner appelle le printems *le gracieux*

matin de l'année. En général la fécondité de l'expreſſion en fait la richeſſe : plus elle donne à penſer, à imaginer, plus elle eſt riche.

La richeſſe devient magnificence dans les grandes choſes, comme dans cette image de David. « L'Éternel abaiſſera les » cieux; il deſcendra ; un nuage épais lui » ſervira de marche-pied ; aſſis ſur un Ché- » rubin, il prendra ſon eſſor : ſon vol ſur- » paſſera la rapidité des vents ». Et dans celle-ci du même Prophete : « L'Éternel a » placé au milieu des cieux le pavillon du » ſoleil ; & cet aſtre brillant, tel qu'un » époux qui ſort de ſon lit nuptial, s'élance » plein de joie pour parcourir à pas de » géant ſa carriere.

Dans le Poëme de Milton, le chef des légions infernales éleve ſon front au-deſſus de l'abîme, « ſon front (dit le Poëte) cica- triſé par la foudre ».

Dans l'Iliade, l'Olympe ébranlé d'un mouvement du ſourcil de Jupiter, eſt le modèle de la magnificence.

Le

Le mot de Louis XIV. « Il n'y a plus de » Pyrenées »; eſt digne d'être placé parmi ces exemples d'une expreſſion magnifique.

La richeſſe eſt de tous les ſtyles; la magnificence n'eſt que du ſtyle héroïque, dans l'enthouſiaſme ou dans la peinture du merveilleux.

Le Poëte eſt quelquefois magnifique dans les petites choſes, mais en badinant; & ce contraſte des deux extrêmes eſt très-piquant dans ſa naïveté :

Le Phaéton d'une voiture à foin,

dit Lafontaine.

Un Anier, ſon ſceptre à la main,
Menoit, en Empereur Romain,
Deux courſiers à longues oreilles.

dit le même Poëte.

Comme il ſonna la charge il ſonne la victoire, dit-il encore, & ſon héros eſt un moucheron. Ce badinage demande non-ſeulement un goût exquis, mais un génie qui maîtriſe l'Art & qui ſe joue avec la Nature.

Quelquefois auſſi le Poëte releve & annoblit les petits objets par cet eſprit philo-

ſophique qui voit les prodiges de la Nature dans un inſecte. Il ne faut pas croire, par exemple, que ce ſoit en badinant que Virgile a pris le haut ton en parlant des mœurs & des loix des abeilles; & ſon enthouſiaſme ne nous gagne que parce qu'il eſt de bonne foi. C'eſt une choſe ſinguliere que la chaleur avec laquelle ce ſentiment ſe communique lorſqu'il eſt naturel & ſincere. Il n'y a rien qu'il ne puiſſe annoblir. « Ce n'eſt pas ici, diſoit un Chimiſte » célèbre à ſes diſciples dans une leçon ſur » les ſels végétaux, ce n'eſt pas ici, c'eſt » dans les foſſes de Montmartre qu'on voit » la Nature travailler en grand ». Il le diſoit avec cette admiration qui ſemble dégager l'ame de ſes liens & l'élever au-deſſus de la répugnance des ſens. Alors l'image la plus révoltante loin de nous bleſſer nous ravit: c'eſt l'effet de l'enthouſiaſme.

L'élégance ſuppoſe l'exactitude, la juſteſſe & la pureté, c'eſt-à-dire, la fidélité la plus ſévère aux regles de la langue, au ſens de la penſée, aux loix de l'uſage & du goût, accord d'où réſulte la correction

du ſtyle ; mais tout cela contribue à l'élégance & n'y ſuffit pas. Elle exige encore une liberté noble, un air facile & naturel, qui, ſans nuire à la correction, en déguiſe l'étude & la gêne. Le ſtyle de Deſpréaux eſt correct ; celui de Racine & de Quinaut eſt élégant. « L'élégance conſiſte (dit l'Auteur des Synonymes François) dans un » tour de penſée noble & poli, rendu par » des expreſſions chatiées, coulantes & » gracieuſes à l'oreille ». Diſons mieux : c'eſt la réunion de toutes les graces du ſtyle, & c'eſt par-là qu'un ouvrage relu ſans ceſſe eſt ſans ceſſe nouveau. Mais les graces du ſtyle dépendent ſur-tout de ſes mouvemens, & nous n'en ſommes pas encore là. Suivons le fil de nos idées.

La langueur & la molleſſe du ſtyle ſont les écueils voiſins de l'élégance, & parmi ceux qui la recherchent il en eſt peu qui les évitent : pour donner de l'aiſance à l'expreſſion ils la rendent lâche & diffuſe ; leur ſtyle eſt poli mais efféminé. La premiere cauſe de cette foibleſſe eſt dans la

maniere de concevoir & de ſentir. Tout ce qu'on peut exiger de l'élégance, c'eſt de ne pas énerver le ſentiment ou la penſée ; mais on ne doit pas s'attendre qu'elle donne de la chaleur ou de la force à ce qui n'en a pas.

La vérité, le naturel, la décence du ſtyle, ſont des qualités relatives & qui font partie de l'imitation.

La vérité conſiſte à faire parler à chacun ſon langage ; le naturel, à dire ou à faire dire ce qui ſemble avoir dû ſe préſenter d'abord ſans étude & ſans réflexion ; la décence, à dire les choſes comme il convient & à celui qui parle & à ceux qui l'écoutent.

Le point eſſentiel & difficile eſt de concilier l'élégance avec le naturel, la vérité avec la décence. L'élégance ſuppoſe le choix de l'expreſſion ; or le moyen de choiſir quand l'expreſſion naturelle eſt unique ? le moyen d'accorder cette vérité, ce naturel, avec toutes les convenances des mœurs, de l'uſage & du goût ; avec

ces idées factices de bienſéance & de nobleſſe, qui varient d'un ſiecle à l'autre, & qui ſont loi dans tous les tems? Comment faire parler naturellement un villageois, un homme du peuple, ſans bleſſer la délicateſſe d'un monde poli, cultivé?

C'eſt là ſans doute une des plus grandes difficultés de l'Art, & peu de Poëtes ont ſu la vaincre. Toutefois il y en a deux moyens: le choix des idées & des choſes, & le talent de placer les mots. Le ſtyle n'eſt le plus ſouvent bas & commun que par les idées. Dire comme tout le monde ce que tout le monde a penſé, ce n'eſt pas la peine d'écrire; vouloir dire des choſes communes d'une façon nouvelle & qui n'appartienne qu'à nous, c'eſt courir le riſque d'être précieux, affecté, peu naturel; dire des choſes que nous avons tous confuſément dans l'ame, mais que perſonne encore n'a pris ſoin de démêler, d'exprimer, de placer à propos: les dire dans les termes les plus ſimples, & en apparence les moins recherchés, c'eſt le

moyen d'être à la fois naturel & ingénieux.

Le ſage eſt ménager du tems & des paroles.

Qui ne l'eût pas dit comme Lafontaine ? qui n'eût pas dit comme lui,

Qu'un ami véritable eſt une douce choſe ?
Qu'il cherche nos beſoins au fond de notre cœur ?

ou plûtôt qui l'eût dit avec cette vérité ſi touchante ?

Le moyen le plus sûr d'avoir un ſtyle à ſoi, ce ſeroit de s'exprimer comme la Nature, & le Poëte que je viens de citer en eſt la preuve & l'exemple ; mais ſi *le vrai ſeul eſt aimable*, il faut avouer qu'il ne l'eſt pas toujours. Il eſt donc important de choiſir dans la Nature des détails dignes de plaire, & dont l'expreſſion naïve & ſimple n'ait rien de groſſier ni de bas : par exemple, tout ce qu'on peint des mœurs des villageois doit être vrai ſans être dégoûtant, & il y a moyen de donner à ces détails de la grace & de la nobleſſe.

Il en eſt du moral comme du phyſique ; & ſi la Nature eſt choiſie avec goût, les

mots qui doivent l'exprimer ſeront décens & gracieux comme elle. J'expliquerai mieux ce précepte en parlant du choix de la belle Nature. L'art de placer, d'aſſortir les mots, de les relever l'un par l'autre, de ménager à celui qui manque de clarté, de couleur, de nobleſſe, le reflet d'un terme plus noble, plus lumineux, plus coloré, cet Art, dis-je, ne peut ſe preſcrire : voyez ce que deviennent les inſtrumens du labourage dans ces mots de Pline l'ancien, *gaudenta terrâ vomere laureato & triomphali aratro.* Je ſuis bien loin de croire avec le P. Bouhours, qu'il y ait de la baſſeſſe dans cette penſée de Bacon, « que l'argent eſt comme le » fumier, qui ne profite que quand il eſt » répandu ». Si le Philoſophe y trouvoit quelque choſe de vil, ce n'étoit pas le fumier, ce tréſor du Laboureur, ce précieux aliment des campagnes. Il faut avouer cependant que ce n'eſt pas ſur les idées philoſophiques, mais ſur l'opinion populaire que le Poëte doit ſe regler ; & combien de détails intéreſſans ſont perdus faute de

moyens pour les annoblir ? Je n'en citerai que deux exemples. Dans tout l'éclat des fêtes qu'on a données pour la convaleſcence du Roi, y a-t-il rien de ſi beau que le Tableau du Peuple de Paris baiſant la botte du Courier qui lui rendoit l'eſpérance, & embraſſant, dans l'ivreſſe de ſa joie & de ſon amour, les jambes mêmes du cheval qui portoit ce Courier deſiré ? y a-t-il rien de plus touchant que de voir, au milieu des illuminations publiques, l'un de ces enfans, qui, dans le plus vil emploi, jouiſſent de la confiance des citoyens & la méritent, un Savoyard, François par le cœur, partager une chandelle en quatre, & faire ainſi, ſelon ſes moyens, une illumination ſur les quatre coins de ſa ſellette, le ſeul eſpace qui fût à lui ? La Poëſie héroïque ne dira rien de plus digne d'attendrir la poſtérité ; mais une botte, un cheval de poſte, une chandelle, une ſellette de Savoyard, ne ſont pas des mots, des détails dignes d'elle : à peine oſera-t-elle les indiquer vaguement. C'eſt-là cepen-

dant qu'il ſeroit beau de concilier le précieux de la vérité avec la décence du ſtyle ; mais cet Art, c'eſt l'étude & l'exercice qui le donnent, ſecondés du talent ſans lequel l'exemple eſt infructueux, & le travail même inutile.

On demande pourquoi il eſt des Auteurs dont le ſtyle a moins vieilli que celui de leurs contemporains ? En voici la cauſe : il eſt rare que l'uſage retranche d'une langue les termes qui réuniſſent l'harmonie, le coloris, & la clarté. Quoique biſarre dans ſes déciſions, l'uſage ne laiſſe pas de prendre aſſez ſouvent conſeil de l'eſprit, & ſur-tout de l'oreille : on peut donc compter aſſez ſur le pouvoir du ſentiment & de la raiſon pour garantir, qu'à mérite égal, celui des Poëtes qui dans le choix des termes aura le plus d'égard à la clarté, au coloris, à l'harmonie, ſera celui qui vieillira le moins.

Un ſort oppoſé attend ces Écrivains qui s'empreſſent à ſaiſir les mots dès qu'ils viennent d'éclore & avant même qu'ils ſoient

Digitized by Google

reçus. Ces mots que Labruyere appelle *aventuriers*, qui font d'abord quelque fortune dans le monde, & qui s'éclipſent au bout de ſix mois, ſont dans le ſtyle, comme dans les tableaux ces couleurs brillantes & fragiles, qui après nous avoir ſéduits quelque tems, noirciſſent & font une tache. Le ſecret de Paſcal eſt d'avoir bien choiſi ſe couleurs.

Le Dictionnaire d'un Poëte, ce ſont les Poëtes eux-mêmes, les Hiſtoriens & les Orateurs qui ont excellé dans l'art d'écrire. C'eſt là qu'il doit étudier les fineſſes, les délicateſſes, les richeſſes de ſa langue; non pas à meſure qu'il en a beſoin, mais avant de prendre la plume; non pas pour ſe faire un ſtyle des débris de leurs phraſes & de leurs vers mutilés, mais pour ſaiſir avec préciſion le ſens des termes & leurs rapports, leur oppoſition, leur analogie, leur caractere & leurs nuances, l'étendue & les limites des idées qu'on y attache, l'art de les placer, de les combiner, de les faire valoir l'un par l'autre; en

Digitized by Google

un mot, d'en former un tissu, où la Nature vienne se peindre, comme sur la toile, sans que l'Art paroisse y avoir mis la main. Pour cela, je le répete, ce n'est pas assez d'une lecture indolente & superficielle, il faut une étude sérieuse & profondément réfléchie. Cette étude seroit pénible autant qu'ennuyeuse si elle étoit isolée; mais en étudiant les modeles on étudie tout l'Art à la fois, & ce qu'il a de sec & d'abstrait s'apprend sans qu'on s'en apperçoive, dans le tems même qu'on admire ce qu'il a de plus raviſſant.

Le ſtyle change de modes ſelon les genres de Poëſie; nous l'allons voir en les parcourant. Ici je me borne à donner une idée de ces qualités accidentelles du ſtyle que j'appelle modes.

On diſtingue d'abord trois tons ou degrés dans le ſtyle: l'humble, le ſublime & le tempéré.

Ces caracteres lui ſont donnés, moins par les mots que par les choſes; mais quoiqu'il y ait mille façons de parler com-

munes aux trois modes que je vais définir, il y en a mille auſſi qui conviennent à l'un mieux qu'à l'autre. Suppoſons la même choſe à exprimer : ce qui dans la bouche d'un homme affligé ſeroit l'expreſſion la plus naturelle, paroîtra foible & nud dans le ſtyle du Poëte ; & ce qui dans le récit tranquille du Poëte fait une grace, une beauté de ſtyle, ſeroit trop recherché, trop fleuri dans les plaintes d'un homme affligé. Andromaque & Homere ne doivent pas raconter de même le combat d'Achille & d'Hector. Voyez dans Mérope combien le récit d'Égiſte eſt ſimple & modeſte, combien celui de la mort de Poliphonte eſt élevé. L'un eſt dans la bouche d'un héros, mais d'un héros inconnu à lui-même, accuſé, chargé de fers, interrogé comme un vil criminel ; l'autre eſt dans la bouche d'un ſimple confident, mais dans l'enthouſiaſme de la joie & dans ces mouvemens de l'ame qui font les hommes éloquens.

Le ſtyle humble eſt de tous les genres & il n'exclut pas la nobleſſe. C'eſt le langage

naturel des passions qui nous abattent: c'est ainsi que s'expriment l'innocence craintive & la vertu dans le malheur.

Telephus & Peleus, cùm pauper & exul uterque. Horat.

Il est simple, négligé, timide; il ne recherche aucune parure; il ne connoît que les fleurs des champs, celles qui naissent d'elles-mêmes & que l'on peut cueillir en chemin. Mais qu'on y prenne garde, la négligence du style n'est rien moins que l'incorrection. J'entends louer quelquefois des fautes que l'on érige en graces; vain préjugé: dès qu'on parle une langue, il faut s'en imposer les loix. Il est aussi indispensable, dans le systême de la Poësie, de s'exprimer correctement, qu'il l'est en Musique de chanter juste. La négligence qui fait une grace de style est donc celle des ornemens & non pas celle des regles. Une licence légère est une légère faute, qui peut être aisément rachetée; mais la preuve que c'est une tache, c'est le besoin de l'effacer par un agrément de plus, à l'ombre duquel on permet qu'elle passe.

Digitized by Google

Horat. *Ubi plura nitent in carmine, non ego paucis offendar maculis (a).*

C'eſt ainſi que penſe le Public judicieux; mais ſon indulgence éclairée diſſimule une faute ſans l'autoriſer; & de ce qu'on applaudit les beaux vers de Racine avec les incorrections qu'on y a obſervées, il ne s'enſuit pas que ces incorrections ſoient un privilege de la Poëſie, comme on a voulu nous le faire entendre.

Ce qu'on appelle le ſtyle ſublime appartient aux grands objets, à l'eſſor le plus élevé des ſentimens & des idées. Que l'expreſſion réponde à la hauteur de la penſée, elle en a la ſublimité. Suppoſez donc aux penſées un haut degré d'élévation: ſi l'expreſſion eſt juſte, le ſtyle eſt ſublime. Si le mot le plus ſimple eſt auſſi le plus clair & le plus ſenſible, le ſublime ſera dans la ſimplicité: ſi le terme figuré embraſſe mieux l'idée & la préſente plus vivement,

(a) Dans des vers remplis de beautés
Je pardonne aiſément quelques tâches légères.

le ſublime ſera dans l'image. « Tout étoit » Dieu excepté Dieu même » : voilà le ſublime dans le ſimple. « L'Univers alloit » s'enfonçant dans les tenèbres de l'ido- » lâtrie » ; voilà le ſublime dans le figuré. Boſſuet. Idem.

Le rôle de Cornélie & celui de Joad ſont dans le ſtyle ſublime ; & pour ſe monter à ce haut ton, il faut commencer par y élever ſon ame. « Il n'y a point de ſtyle » ſublime (dit un Philoſophe de nos jours), » c'eſt la choſe qui doit l'être. Et comment » le ſtyle pourroit-il être ſublime ſans elle » ou plus qu'elle » ? En effet, de grands mots & de petites idées ne ſont jamais que de l'enflûre. La force de l'expreſſion s'évanouit ſi la penſeé eſt trop foible ou trop légère pour y donner priſe. M. d'Alembert.

Ventus ut amittit vires, niſi robore denſæ
Occurrant ſylvæ, ſpatio diffuſus inani (a). Lucrèce

De ce ſublime conſtant & ſoutenu qui

(a) Comme le vent perd ſes forces, répandu dans une eſpace vuide, s'il ne rencontre d'épaiſſes forêts.

peut règner dans un Poëme comme dans un morceau d'Éloquence, on a voulu, en abuſant de quelques paſſages de Longin, diſtinguer un ſublime inſtantané, qui frappe, dit-on, comme un éclair; on prétend même que c'eſt-là le caractère du vrai ſublime, & que la rapidité lui eſt ſi naturelle qu'un mot de plus l'anéantiroit. On en cite quelques exemples que l'on ne ceſſe de répéter, comme le *moi* de Médée, le *qu'il mourût* du vieil Horace, la réponſe de Porus, le blaſphême d'Ajax, le *fiat lux* de la Genéſe; encore n'eſt-on pas d'accord ſur l'importante queſtion, ſi tel ou tel de ces traits eſt ſublime. Laiſſons-là ces diſputes de mots. Tout ce qui porte nos idées au plus haut degré poſſible d'étendue & d'élévation, tout ce qui ſe ſaiſit de notre ame & l'affecte ſi vivement que ſa ſenſibilité réunie en un point laiſſe toutes ſes facultés comme interdites & ſuſpendues, tout cela, dis-je, ſoit qu'il opère ſucceſſivement ou ſubitement, eſt ſublime dans les choſes; & le ſeul mérite du ſtyle eſt de

ne

ne pas les affoiblir, de ne pas nuire à l'effet qu'elles produiroient ſeules, ſi les ames ſe communiquoient ſans l'entremiſe de la parole.

Homines ad deos nullâ re propius accedunt quam ſalute hominibus dandâ. Il y a peu de penſées plus ſimplement exprimées, & certainement il y en a peu d'auſſi ſublimes que celle-là. Cic. pro Lig.

Le mot le plus ſimple, le plus familier ſuffit quelquefois au ſublime. Lafontaine ayant perdu Mme de Laſabliere, rencontre M. d'Hervart ſon ami. « Mon cher Lafon-» taine, (lui dit cet honnête homme) j'ai ſu » le malheur qui vous eſt arrivé : vous étiez » logé chez Madame de Laſabliere ; elle » n'eſt plus ; j'allois vous propoſer de venir » loger chez moi ». *J'y allois*, répondit Lafontaine. Dans le Macbeth de Shakeſpeare on annonce à Macduff que ſon château a été pris, & que Macbeth y a fait maſſacrer ſa femme & ſes enfans. Macduff tombe dans une douleur morne : ſon ami veut le

conſoler; il ne l'écoute point, & méditant ſur les moyens de ſe venger de Macbeth, il ne dit que ces mots terribles, *il n'a point d'enfans !*

Dans Sophocle, Œdipe voyant arriver les enfans qu'il a eus de ſa mere, il leur tend les bras & leur dit: *Approchez, embraſſez votre.....* Il n'acheve pas, & le ſublime eſt dans la réticence.

Quelquefois même le ſublime ſe paſſe de paroles: la ſeule action peut l'exprimer. Le ſilence alors reſſemble au voile qui, dans le tableau de Thimante, couvroit le viſage d'Agamemnon, ou à ces feuillets déchirés par la Muſe de l'Hiſtoire, dans le fameux tableau de Chantilly. C'eſt par le ſilence que dans les enfers Ajax répond à Uliſſe & Didon à Ænée (*a*); & c'eſt l'expreſſion la plus ſublime de l'indignation & du mépris. Mais pourquoi recourir aux

(*a*) *Illa ſolo fixos oculos averſa tenebat,*
Nec magis incepto vultum ſermone movetur
Quam ſi dura ſilex.

Digitized by Google

Poëtes? De vieux ſoldats qu'on envoyoit à la mort pour une faute contre la diſcipline, en paſſant devant M. de Turenne, lui découvrent leur ſein criblé de coups: cela vaut bien une harangue. M. L**, après une bataille, trouve un Grenadier aſſis au pied d'un arbre, enveloppé dans ſon manteau, lequel lui dit tranquillement: Mon Général, faites enlever & ſecourir ces bleſſés à qui l'on peut ſauver la vie. Et vous, mon ami, lui demanda l'Officier, vous ne penſez pas à vous-même? Le Grenadier pour réponſe, leve ſon manteau & lui fait voir qu'il a eu les deux cuiſſes emportées par un boulet de canon.

Deux Soldats vont viſiter le tombeau du Maréchal de Saxe: là dans le ſilence du reſpect & de la conſternation, ils tirent leur ſabre, le paſſent ſur la pierre qui couvre les reſtes de ce grand homme, & ſe retirent ſans ſe parler. Qu'on tâche d'exprimer plus hautement avec des paroles la confiance qu'ils avoient en lui. Tout cela

prouve que le ſublime n'eſt pas dans les mots: l'expreſſion y peut nuire ſans doute, mais elle n'y ajoute jamais. On dira que plus elle eſt ſerrée plus elle eſt frappante; j'en conviens & l'on en doit conclure, que la préciſion eſt eſſentielle au ſtyle ſublime comme au ſtyle énergique & pathétique en général; mais la préciſion n'exclut pas les gradations, les développemens qui ſont eux-mêmes quelquefois le ſublime. On cite comme ſublime, & avec raiſon, le *qu'il mourût* du vieil Horace; mais on ne fait pas réflexion que ces mots doivent leur force à ce qui les précéde. La ſcène où ils ſont placés eſt comme une pyramide dont ils couronnent le ſommet. On vient annoncer au vieil Horace que de ſes trois fils deux ſont morts & l'autre a pris la fuite. Son premier mouvement eſt de ne pas croire que ſon fils ait eu cette lâcheté.

Non, non, cela n'eſt point; on vous trompe, Julie:
Rome n'eſt point ſujette, ou mon fils eſt ſans vie.
Je connois mieux mon ſang, il ſait mieux ſon devoir.

Digitized by Google

On l'assure que se voyant seul il s'est échappé du combat. Alors à la confiance trompée succede l'indignation.

Et nos soldats trahis ne l'ont pas achevé!

Camille présente à ce récit, donne des larmes à ses freres.

HORACE.

Tout beau, ne les pleurez pas tous :
Deux jouissent d'un sort dont leur pere est jaloux.
Que des plus nobles fleurs leur tombe soit couverte :
La gloire de leur mort m'a payé de leur perte.
Pleurez l'autre, pleurez l'irréparable affront
Que sa fuite honteuse imprime à notre front ;
Pleurez le deshonneur de toute notre race,
Et l'opprobre éternel qu'il laisse au nom d'Horace.

JULIE.

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?

HORACE.

Qu'il mourût.

Ce qui est sublime dans cette scène, ce n'est pas seulement cette réponse; c'est toute la scène, c'est la gradation des sentimens du

vieil Horace, & le développement de ce grand caractere dont le *qu'il mourût* n'eſt qu'un dernier éclat.

On voit par cet exemple ce qui diſtingue les deux genres de ſublime, ou plutôt ce qui les réunit en un ſeul. Tous les deux élevent l'ame au-deſſus d'elle-même, l'un par un choc imprévû, ſoudain; l'autre par une impulſion ſucceſſive, & qui dans ſes progrès ſuit la loi des mouvemens accélérés.

On vient de nous donner la traduction des funérailles de Clarice. C'eſt la nature toute ſimple: aucun des traits de ce tableau n'eſt ſurprenant, inattendu; & le tableau dans ſon enſemble, eſt du ſublime s'il en fut jamais. Ce n'eſt point par ſurpriſe que l'ame en eſt ſaiſie; elle eſt amenée par une gradation inſenſible, juſqu'à ce point d'attendriſſement où les ſanglots nous étouffent, où les larmes nous inondent, où l'ame ſuccombe au ſentiment délicieux de ſa douleur.

Les Anciens ſemblent avoir reſervé tous les ornemens du ſtyle pour le tempéré. Il

Digitized by Google

en eſt plus ſuſceptible en effet que le ſtyle humble, & il en a beſoin plus que le ſublime. Ces ornemens ſont ce que les Grammairiens & les Rhéteurs appellent *tropes* ou figures de mots.

« L'expreſſion figurée (dit M. du Marſais) » eſt ordinairement plus vive & plus agréa- » ble quand elle eſt employée à propos, » parce qu'elle réveille plus d'une image. » Elle attache ou amuſe l'imagination, & » donne aiſément à deviner à l'eſprit ». Comme le Philoſophe que je viens de citer a développé cette partie, de maniere à n'y laiſſer rien à deſirer, je renvoye à ſon livre des tropes, & je ne me réſerve que deux ſortes de métaphores à examiner dans la ſuite, celle qui donne de l'ame au corps, & celle qui donne du corps à la penſée.

Quant à l'uſage des tropes, je ne ferai que rappeller ce qu'il en a dit lui-même : » On ne doit s'en ſervir que lorſqu'ils ſe » préſentent naturellement à l'eſprit, qu'ils » ſont tirés du ſujet, que les idées acceſſoi- » res les font naître ou que les bienſéances

» les inſpirent. Ils plaiſent alors ; mais il ne » faut point les aller chercher dans la vûe » de plaire ».

Au nombre des modes du ſtyle ſont compriſes, comme je l'ai dit, les qualités qui le varient & le diſtinguent de lui-même.

L'énergie conſiſte à preſſer en peu de mots le ſentiment ou la penſée, pour l'exprimer avec plus de force, & lui donner plus de reſſort. Tels ſont ces vers de Léontine dans Héraclius :

Dans le fils d'un tyran l'odieuſe naiſſance,
Mérite que l'erreur arrache l'innocence:
C'eſt à de telles mains qu'il nous faut recourir ;
C'eſt par-là qu'un tyran eſt digne de périr,
Et le couroux du ciel, pour en purger la terre,
Nous doit un parricide au défaut du tonnerre.

& de Cléopatre dans Rodogune :

Tombe ſur moi le ciel pourvu que je me venge...
Si je verſe des pleurs, ce ſont des pleurs de rage...
Puiſſe naître de vous un fils qui me reſſemble!...
Je maudirois les dieux s'ils me rendoient le jour.

& de Camille dans les Horaces :

Voir le dernier Romain à ſon dernier ſoupir,
Moi ſeule en être cauſe, & mourir de plaiſir.

Digitized by Google

Souvent l'énergie eſt dans la force que l'image communique à l'idée.

Animum rege, qui niſi paret, Horat.
Imperat : hunc frenis, *hunc tu compeſce* catena.

Catilina dit, en ſortant du Sénat, où il venoit d'être dénoncé, *Incendium ruinâ opprimam.*

Souvent auſſi l'énergie réſulte du contraſte des idées : rien de plus frappant qu'une expreſſion ſimple qui réunit en deux mots les extrêmes oppoſés.

Nunc ſeges ubi Troja fuit.

Des Prêtres fortunés foulent d'un pied tranquile
Les tombeaux des Catons & la cendre d'Emile.

On lit au bas de l'eſtampe de Bélizaire, d'après le tableau de Wandick :

Date obolum Beliſario.

Ces deux mots ſont d'autant plus énergiques qu'ils ne prétendent point à l'être. Il en eſt de même de ce vers d'Auguſte à Cinna :

Cinna, tu t'en ſouviens, & veux m'aſſaſſiner !

Après ces vers ſublimes de Clytemneſtre,

Un Prêtre environné d'une foule cruelle

Digitized by Google

Portera ſur ma fille une main criminelle,
Déchirera ſon ſein, & d'un œil curieux
Dans ſon cœur palpitant conſultera les dieux!

elle ajoûte,

Et moi qui l'amenai, triomphante, adorée,
Je m'en retournerai, ſeule & deſeſpérée!
Je verrai les chemins encor tout parfumés!
Des fleurs dont ſous ſes pas on les avoit ſemés!

Le contraſte de ces deux tableaux a quelque choſe de ſi touchant, qu'au théâtre il ne manque jamais de faire couler des ruiſſeaux de larmes.

Les mots ſur leſquels ſe réuniſſent les forces accumulées d'une foule d'idées & de ſentimens, ſont toûjours les plus énergiques: c'eſt le foyer du miroir ardent. » Penſez à vos ancêtres & à vos deſcen- » dans », diſoit un Barbare à ſes compagnons, en marchant contre les Romains.

En général l'énergie du ſtyle ſuppoſe d'un côté le reſſort de la penſée dont elle eſt comme l'exploſion; de l'autre, le choix des termes & des tours les plus vifs & les

Digitized by Google

plus ſenſibles. Quelquefois elle ſacrifie l'exactitude à la préciſion, comme dans ce beau vers de Racine :

Je t'aimois inconſtant, qu'aurois-je fait fidele ?

mais il ne lui eſt pas permis de négliger de même la juſteſſe ni la clarté. Rien de faux, rien de louche ne peut être énergique. L'expreſſion manque ſon effet dès que l'ame héſite à ſaiſir les rapports.

Le vice d'une fauſſe énergie ſe fait ſentir, ſur-tout dans ce deux vers de Théophile :

» Le voilà, ce poignard, qui du ſang de ſon
» maître
» S'eſt ſouillé lâchement ; il en rougit, le traître.

Attribuer au fer le ſentiment de la honte, & l'accuſer de lâcheté, c'eſt abuſer de la fiction & paſſer les bornes du ſtyle figuré ; je le ferai voir dans la ſuite : mais attribuer au ſentiment de la honte la rougeur d'un poignard teint de ſang, c'eſt le comble de l'extravagance.

Pour juſtifier cette hardieſſe on peut me citer ce vers de Racine :

Digitized by Google

Le flot qui l'apporta, recule épouvanté;

mais, 1°. il eſt naturel d'animer les flots, & non pas d'animer le fer: j'expliquerai cette différence. 2°. La cauſe du reflux des eaux n'eſt pas ſi évidente, que Théramene épouvanté n'ait pû croire qu'elles reculoient de frayeur; au lieu que pour imaginer que le glaive de Pirame rougit de honte, il faut oublier qu'il eſt teint de ſang, oubli qui choque la vraiſemblance.

En Poëſie ce n'eſt rien de manquer à la vérité abſolue, pourvû qu'on obſerve la vérité relative: ainſi la juſteſſe de la métaphore & de l'hiperbole conſiſte à ne pas laiſſer voir le faux, c'eſt-à-dire, à perſuader que celui qui l'employe a vû la choſe comme il la peint, & la conçoit comme il l'exprime: d'où je conclus, que la juſteſſe de l'expreſſion dépend du caractere, de la ſituation, de la maniere de concevoir & de ſentir de celui qui parle, & qu'en changeant de place ou de bouche elle perd ſouvent toute ſa vérité. Cela prouve qu'en imitant des hardieſſes de

ſtyle, on doit bien faire attention à ce qui a pu les autoriſer.

La véhémence dépend moins de la force des termes que du tour & du mouvement impétueux de l'expreſſion. C'eſt l'impulſion que le ſtyle reçoit des ſentimens qui naiſſent en foule & ſe preſſent dans l'ame, impatiens de ſe répandre & de paſſer dans l'ame d'autrui. La conviction eſt preſſante, énergique, elle fait violence à l'entendement; la perſuaſion ſeule eſt vehémente, elle ſubjugue la volonté. La célérité des idées qui s'échappent comme des traits de lumiere, communiquée à l'expreſſion, fait la vivacité du ſtyle; leur facilité à ſe ſuccéder, même ſans vîteſſe, imitée par le ſtyle, en fait la volubilité; mais ces qualités réunies ne font pas la véhémence: elle veut être animée & nourrie par la chaleur du ſentiment.

La fineſſe, la légèreté, la naïveté, la délicateſſe tiennent encore plus à la penſée qu'à l'expreſſion. Je ſai qu'il n'y a point de termes, qui, pris l'un pour l'autre, ne chan-

Digitized by Google

gent la penſée au moins de quelques nuances, & que ces nuances de plus ou de moins, font que la penſée eſt fine, délicate, naïve, légère, ou qu'elle ne l'eſt pas; mais dans un Écrivain qui ſait ſa langue, c'eſt la penſée qui choiſit les mots.

Que Didon voulant attendrir Ænée ſe fût appeſantie ſur ce reproche de ſes bienfaits.

Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quidquam Dulce meum (*a*).

il n'y auroit plus de délicateſſe.

Qu'à ces vers charmans de Lafontaine,

Les tourterelles ſe fuyoient;
Plus d'amour, partant plus de joie.

qu'à mille traits pareils ſemés dans ſes écrits on ajoûte, on change quelque choſe; ce n'eſt plus la même naïveté. Que dans ces vers d'une épitre que tout le monde ſait par cœur:

Contente d'un mauvais ſoupé,

(*a*) Si j'ai fait pour vous quelque choſe,
Si quelqu'un de mes dons put jamais vous flatter.

Digitized by Google

Que tu changeois en ambroiſie,
Tu te livrois, dans ta folie,
A l'amant heureux & trompé
Qui t'avoit conſacré ſa vie.

que le Poëte, dis-je, au-lieu d'indiquer ſeulement ce ſoupé que l'on voit ſans qu'il le décrive, en eût fait le détail; qu'il eût appuyé ſur le ſens de ces deux mots, *heureux* & *trompé*, qui diſent tant de choſes; ſon ſtyle n'auroit plus cette légèreté que nous peint l'image de l'abeille.

Bouhours trouve délicat cet éloge que Martial fait de Trajan: « Si les anciens » peres de la République revenoient des » champs Éliſées, Camille, le généreux dé- » fenſeur de la liberté romaine, feroit gloire » de vous ſervir; Fabrice recevroit l'or que » vous lui préſenteriez; Brutus ſeroit bien » aiſe de vous avoir pour chef & pour maî- » tre; le cruel Silla vous remettroit le com- » mandement dès qu'il voudroit s'en dé- » faire; Pompée & Céſar vous aimeroient » & ſeroient contens d'être hommes pri- » vés; Craſſus vous donneroit tous ſes tré-

Digitized by Google

» ſors ; enfin, Caton même embraſſeroit » le parti de Céſar ». Si c'eſt là de la délicateſſe, je ne ſai plus ce qui n'en eſt pas. Quelle comparaiſon de ces louanges avec celles que Deſpréaux donnoit à Louis XIV. & ſur-tout avec les plaintes de la Molleſſe dans le Lutrin !

Helas qu'eſt devenu ce tems, cet heureux tems,
Où les Rois s'honoroient du nom de fainéans ?

La délicateſſe annonce dans l'ame une ſenſibilité craintive & qui ménage celle d'autrui ; la fineſſe ſuppoſe une vûe à laquelle rien n'échappe, & l'envie d'échapper à celle des autres ou d'éprouver leur ſagacité. La délicateſſe eſt la fineſſe du ſentiment ; la fineſſe eſt la délicateſſe de l'eſprit. Virgile dit pour exprimer la reſſemblance de deux jumeaux :

Simillima proles,
Indiſcreta ſuis, gratuſque parentibus error (*a*).

& pour peindre les agaceries d'une bergere,

(*a*) Leurs parens s'y trompent eux-mêmes,
Et ſe plaiſent à s'y tromper.

Malo

Digitized by Google

Malo me Galathea petit, lasciva puella,
Et fugit ad salices, & se cupit ante videri (*a*).

Voilà des circonstances finement saisies; mais cette finesse est en sentiment, au-lieu que celle-ci est en esprit.

Va, fui: te montrer que je crains,
C'est te dire assez que je t'aime.

La délicatesse est toûjours bien reçue à la place de la finesse; mais la finesse à la place de la délicatesse, manque de naturel & refroidit le style: c'est le défaut dominant d'Ovide.

La légèreté ne fait qu'effleurer la surface des choses: son nom peint son caractere; la nommer c'est la définir.

La gravité du style est la maniere dont parle un homme profondément occupé de grands intérêts ou de grandes choses: tout ce qui ressemble à l'amusement, à la dissipation, au soin de parer son langage, lui répugne. Peindre comme on voit, s'ex-

(*a*) La vive & tendre Galathée me jette une pomme, & s'enfuit, & se cache parmi les Saules, & veut être apperçue avant de se cacher.

primer comme on ſent, avec le moins de mots & le plus de force qu'il eſt poſſible, voilà le ſtyle auſtère & grave : il ne brille que de ſa beauté.

La douceur & l'harmonie du ſtyle ſont des modes indépendans de la penſée ; ils tiennent au méchaniſme de la langue : nous allons bien-tôt nous en occuper. Mais ce que l'élocution reçoit de la penſée, ce ſont les mouvemens & les tours.

Montagne a dit de l'ame « l'agitation eſt » ſa vie & ſa grace ». Il en eſt de même du ſtyle : encore eſt-ce peu qu'il ſoit en mouvement, ſi ce mouvement n'eſt pas analogue à celui de l'ame ; & c'eſt ici que l'on va ſentir la juſteſſe de la comparaiſon de Lucien, qui veut que le ſtyle & la choſe, comme le cavalier & le cheval, ne faſſent qu'un & ſe meuvent enſemble. Ces tours qui expriment l'action de l'ame, ſont ce que les Rhéteurs ont appellé figures de penſée. Or l'action de l'ame peut ſe concevoir ſous l'image des directions que ſuit le mouvement des corps. Que l'on me paſſe

Digitized by Google

la comparaiſon; une analyſe plus abſtraite ne ſeroit pas auſſi ſenſible.

Ou l'ame s'éleve ou elle s'abaiſſe, ou elle s'élance en avant, ou elle recule ſur elle-même, ou ne ſachant auquel de ſes mouvemens obéir, elle penche de tous les côtés, chancelante & irréſolue, ou dans une agitation plus violente encore, & de tous ſens retenue par les obſtacles, elle ſe roule en tourbillon, comme un globe de feu ſur ſon axe.

Au mouvement de l'ame qui s'éleve répondent tous les tranſports d'admiration, de raviſſement, d'enthouſiaſme, l'exclamation, l'imprécation, les vœux ardens & paſſionnés, la révolte contre le ciel, l'indignation contre la foibleſſe & les vices de notre nature. Au mouvement de l'ame qui s'abaiſſe répondent les plaintes, les humbles prieres, le découragement, le repentir, tout ce qui implore grace ou pitié. Au mouvement de l'ame qui s'élance en avant & hors d'elle-même répondent le deſir impatient, l'inſtance vive & redoublée, le reproche, la

menace, l'inſulte, la colere & l'indignation, la réſolution & l'audace, tous les actes d'une volonté ferme & décidée, impétueuſe & violente, ſoit qu'elle lutte contre les obſtacles, ſoit qu'elle faſſe obſtacle elle-même à des mouvemens oppoſés. Au retour de l'ame ſur elle-même répondent la ſurpriſe mêlée d'effroi, la répugnance & la honte, l'épouvante & le remords, tout ce qui réprime ou renverſe la réſolution, le penchant, l'impulſion de la volonté. A la ſituation de l'ame qui chancelle répondent le doute, l'irréſolution, l'inquiétude & la perplexité, le balancement des idées & le combat des ſentimens. Les révolutions rapides que l'ame éprouve au-dedans d'elle-même lorſqu'elle fermente & bouillonne, ſont un compoſé de ces mouvemens divers, interrompus dans tous les points.

Souvent plus libre & plus tranquille, au moins en apparence, elle s'obſerve, ſe poſſede & modere ſes mouvemens. A cette ſituation de l'ame appartiennent les dé-

Digitized by Google

tours, les allusions, les réticences du style fin, délicat, ironique, l'artifice & le manège d'une éloquence insinuante, les mouvemens retenus d'une ame qui se dompte elle-même, & d'une passion violente qui n'a pas encore secoué le frein.

Rien n'est plus difficile à définir que les graces. Celles du style consistent dans l'aisance, la souplesse, la variété de ses mouvemens, & dans le passage naturel & facile de l'un à l'autre. Voulez-vous en avoir une idée sensible ; appliquez à la Poësie ce que M. Watelet dit de la Peinture. « Les mouvemens de l'ame des » enfans sont simples, leurs membres dociles & souples. Il résulte de ces qualités » une unité d'action & une franchise qui » plait.... La simplicité & la franchise des » mouvemens de l'ame contribuent tellement à produire les graces, que les passions indéciſes ou trop compliquées les » font rarement naître. La naïveté, la curiosité ingénue, le desir de plaire, la joie » spontanée, le regret, les plaintes & les

» larmes mêmes qu'occaſionne un objet » chéri, ſont ſuſceptibles des graces, parce » que tous ces mouvemens ſont ſimples ». Mettez le langage à la place de la perſonne, croyez entendre au-lieu de voir, & cet ingénieux Auteur aura défini les graces du ſtyle. Du reſte, il ne faut pas confondre le gracieux & le plaiſant : rien au monde n'eſt plus oppoſé. *Da cagione oppoſiti naſcono il riſo, è gratioſo.*

Le Taſſe.

Les mouvemens ſe varient d'eux-mêmes dans le ſtyle paſſionné, lorſqu'on eſt dans l'illuſion & qu'on s'abandonne à la Nature : alors ces figures, qui ſont ſi froides quand on les a recherchées, la répétition, la gradation, l'accumulation, *&c.* ſe préſentent naturellement avec toute la chaleur de la paſſion qui les produit. Le talent de les employer à propos n'eſt donc que le talent de ſe pénétrer des affections que l'on exprime : l'art ne peut ſuppléer à cette illuſion ; c'eſt par elle qu'on eſt en état d'obſerver la génération, la gradation, le mélange des ſentimens, & que dans l'eſpèce de combat qu'ils ſe livrent, on ſait don-

Digitized by Google

ner tour-à-tour l'avantage à celui qui doit dominer. Ce n'eſt que dans l'illuſion qu'on imite bien ce deſordre, ce renverſement des idées qui eſt quelquefois ſi naturel. Cteſias fait écrire à une femme Scythe par un jeune Perſan, qui lui ayant ſauvé la vie & rendu la liberté, mouroit de douleur de n'avoir pu lui plaire: « Je vous ai ſauvé » la vie, *& je viens de mourir pour vous* ». On a trouvé l'expreſſion fauſſe. Mais dans quel moment croit parler celui qui écrit? Ne ſent-on pas que c'eſt dans le moment où ſa lettre ſera lue? Il voit celle qu'il aime liſant ſes adieux, & lorſqu'elle lit il n'eſt plus. *Je viens de mourir* eſt donc très-naturel & d'une imagination fortement affectée.

A l'égard du ſtyle épique, au défaut de ces mouvemens, il eſt animé par un autre artifice & varié par d'autres moyens.

Une idée à mon gré bien naturelle, bien ingénieuſe, & bien favorable aux Poëtes, a été celle d'attribuer une ame à tout ce qui donnoit quelque ſigne de vie: j'appelle ſigne de vie l'action, la végétation, & en

général l'apparence du ſentiment. L'action eſt ce mouvement inné qui n'a point de cauſe étrangere connue, & dont le principe réſide ou ſemble réſider dans le corps même qui ſe meut ſans recevoir ſenſiblement aucune impulſion du dehors: c'eſt ainſi que le feu, l'air & l'eau ſont en action.

De ce que leur mouvement nous ſemble être indépendant, nous en inférons qu'il eſt volontaire, & le principe que nous lui attribuons eſt une ame pareille à celle qui meut ou ſemble mouvoir en nous les reſſorts du corps qu'elle anime. A la volonté que ſuppoſe un mouvement libre, nous ajoûtons en idée l'intelligence, le ſentiment, & toutes les affections humaines. C'eſt ainſi que des élémens nous avons fait des hommes doux, bienfaiſans, dociles, cruels, impérieux, inconſtans, capricieux, avares, *&c.*

Cette induction, moitié philoſophique & moitié populaire, eſt une ſource intarriſſable de Poëſie, & comme nous l'allons voir, une règle infaillible & univerſelle pour la juſteſſe du ſtyle figuré.

Digitized by Google

Mais ſi le mouvement ſeul nous à induits à donner une ame à la matiere, la végétation nous y a comme obligés.

Quand nous voyons les racines d'une plante ſe gliſſer dans les veines du roc, en ſuivre les ſinuoſités, ou le tourner s'il eſt ſolide, & chercher avec l'apparence d'un diſcernement infaillible, le terrein propre à la nourrir; comment ne pas lui attribuer la même ſagacité qu'à la brebis qui d'une dent aiguë, enlève d'entre les cailloux les herbes tendres & ſavoureuſes?

Quand nous voyons la vigne chercher l'appui de l'ormeau, l'embraſſer, élever ſes pampres pour les enlaſſer aux branches de cet arbre tutelaire; comment ne pas l'attribuer au ſentiment de ſa foibleſſe, & ne pas ſuppoſer à cette action le même principe qu'à celle de l'enfant qui tend les bras à ſa nourrice, pour l'engager à le ſoutenir?

Quand nous voyons les bourgeons des arbres s'épanouir au premier ſourire du printems, & ſe refermer auſſi-tôt que le

Digitized by Google

ſouffle de l'hiver, qui ſe retourne & menace en fuyant, vient démentir ces careſſes trompeuſes, comment ne pas attribuer à l'eſpoir, à la joie, à l'impatience, à la ſéduction d'un beau jour le premier de ces mouvemens, & l'autre au ſaiſiſſement de la crainte? comment diſtinguer entre les Laboureurs, les troupeaux & les plantes, les cauſes diverſes d'un effet tout pareil?

Horat. *Ac neque jam ſtabulis gaudet pecus, aut arator igni.*

Les Philoſophes diſtinguent dans la Nature le méchaniſme, l'inſtinct, l'intelligence; mais l'on n'eſt Philoſophe que dans les méditations du cabinet: dès qu'on ſe livre aux impreſſions des ſens, on devient enfant comme tout le monde. Les ſpéculations tranſcendantes ſont pour nous un état forcé; notre condition naturelle eſt celle du peuple: ainſi lorſque Rouſſeau dans l'illuſion poëtique, exprime ſon inquiétude pour un jeune abriſſeau qui ſe preſſe trop de fleurir, il nous intéreſſe nous-mêmes.

Jeune & tendre abriſſeau, l'eſpoir de mon verger,

Fertile nourriſſon de Vertumne & de Flore,
Des faveurs de l'hiver redoutez le danger,
Et retenez vos fleurs qui s'empreſſent d'éclore;
Séduites par l'éclat d'un beau jour paſſager.

Dans Lucrece la peſte frappe les hommes, dans Virgile elle attaque les animaux: je rougis de le dire; mais on eſt aumoins auſſi ému du tableau de Virgile que de celui de Lucrece; & dans cette image,

It triſtis arator
Mœrentem abjungens fraternâ morte juvencum.

ce n'eſt pas la triſteſſe du Laboureur, mais celle du taureau qui nous touche. De la même ſource naît, comme je le ferai voir dans la ſuite, cet intérêt univerſel répandu dans la Poëſie, le plaiſir de nous trouver par-tout avec nos ſemblables, de voir que tout ſent, que tout penſe, que tout agit comme nous: ainſi le charme du ſtyle figuré conſiſte à nous mettre en ſociété avec toute la Nature, & à nous intéreſſer à tout ce que nous voyons, par quelque retour ſur nous-mêmes.

Une règle conſtante & invariable dans

le ſtyle poëtique eſt donc d'animer tout ce qui peut l'être avec vraiſemblance.

Virgile peint le moment où la main d'un guerrier vient d'être coupée : il eſt naturel que les doigts tremblans ſerrent encore la poignée du glaive ; mais que la main cherche ſon bras, la vraiſemblance n'y eſt plus (*a*).

Non-ſeulement l'action & la végétation, mais le mouvement accidentel, & quelquefois même la forme & l'attitude des corps dans le repos, ſuffiſent pour l'illuſion de la métaphore. On dit qu'un rocher ſuſpendu *menace ;* on dit qu'*il eſt touché de nos plaintes ;* on dit d'un mont ſourcilleux, qu'*il va défier les tempêtes ;* & d'un écueil immobile au milieu des flots, qu'*il brave Neptune irrité.* De même lorſque dans Homere la flêche *vole avide de ſang*, ou qu'elle *diſcerne & choiſit* un guerrier dans la mêlée, comme dans le Poëme du Taſſe, ſon action phyſique donne de la vraiſemblance au ſenti-

(*a*) *Te deciſa ſuum laride dextera quærit, Semianimeſque micant digiti, ferrumque retractant.*

ment qu'on lui attribue : cela répond à la penſée de Pline l'ancien, « Nous avons » donné des ailes au fer & à la mort ». Mais qu'Homere diſe des traits qui ſont tombés autour d'Ajax ſans pouvoir l'atteindre, qu'*épars ſur la terre ils demandent le ſang dont ils ſont privés ;* il n'y a dans la réalité rien d'analogue à cette penſée. La Pierre *impudente* du même Poëte, & le Lit *effronté* de Deſpréaux, manquent auſſi de cette vérité relative qui fait la juſteſſe de la métaphore. Il eſt vrai que dans les livres ſaints le glaive des vengeances céleſtes s'enivre & ſe raſſaſie de ſang ; mais au moyen du merveilleux tout s'anime. Au-lieu que dans le ſyſtème de la Nature, la vérité relative de cette eſpèce de métaphore n'eſt fondée que ſur l'illuſion des ſens. Il faut donc que cette illuſion ait ſon principe dans les apparences des choſes.

Il y a un autre moyen d'animer le ſtyle ; & celui-ci eſt commun à l'Éloquence & à la Poëſie pathétique. C'eſt d'adreſſer ou d'attribuer la parole aux abſens, aux morts,

aux choſes inſenſibles ; de les voir, de croire les entendre & en être entendu. Cette ſorte d'illuſion que l'on ſe fait à ſoi-même & aux autres, eſt un délire qui doit auſſi avoir ſa vraiſemblance, & il ne peut l'avoir que dans une violente paſſion, ou dans cette rêverie profonde qui approche des ſonges du ſommeil.

Écoutez Armide après le départ de Renaud.

Traitre ! attend... Je le tiens. Je tiens ſon cœur perfide.
Ah ! je l'immole à ma fureur.
Que dis-je ? où ſuis-je ? hélas ! infortunée Armide,
Où t'emporte une aveugle erreur ?

C'eſt cette erreur où doit être plongée l'ame du Poëte, ou du perſonnage qui employe ces figures hardies & véhémentes, c'eſt elle qui en fait le naturel, la vérité, le pathétique : affectées de ſang froid elles ſont ridicules plutôt que touchantes ; & la raiſon en eſt, que pour croire entendre les morts, les abſens, les êtres muets, inanimés, ou pour croire en être entendu,

Digitized by Google

pour le croire au-moins confuſément & au même degré qu'un bon Comédien croit être le perſonnage qu'il repréſente, il faut comme lui s'oublier. *Unus enim idemque omnium finis perſuaſio ;* & l'on ne perſuade les autres qu'autant qu'on eſt perſuadé ſoi-même. La règle conſtante & invariable, pour l'emploi de ce qu'on appelle l'hypotypoſe, & la proſopopée, eſt donc l'apparence du délire : hors de-là plus de vraiſemblance ; & la preuve que celui qui employe ces mouvemens du ſtyle eſt dans l'illuſion, c'eſt le geſte & le ton qu'il y met. Que l'inimitable Clairon déclame ces vers de Phedre :

Que diras-tu, mon pere, à ce récit horrible ?
Je crois voir de tes mains tomber l'urne terrible ;
Je crois te voir, cherchant un ſupplice nouveau,
Toi-même de ton ſang devenir le bourreau.
Pardonne. Un dieu cruel a perdu ta famille.
Reconnois ſa vengeance aux fureurs de ta fille.

l'action de Phedre ſera la même que ſi Minos étoit préſent. Qu'Andromaque, en l'abſence de Pyrrhus & d'Aſtianax, leur adreſſe tour-à-tour la parole :

Digitized by Google

Roi barbare, faut-il que mon crime l'entraîne?
Si je te hais, eſt-il coupable de ma haine?
T'a-t-il de tous les ſiens reproché le trépas?
S'eſt-il plaint à tes yeux des maux qu'il ne ſent pas?
Mais cependant, mon fils, tu meurs ſi je n'arrête
Le fer que le cruel tient levé ſur ta tête.

L'Actrice, en parlant à Pyrrhus, aura l'air & le ton du reproche, comme ſi Pyrrhus l'écoutoit: en parlant à ſon fils, elle aura dans les yeux, & preſque dans le geſte, la même expreſſion de tendreſſe & d'effroi que ſi elle tenoit cet enfant dans ſes bras. On conçoit aiſément pourquoi ces mouvemens, ſi familiers dans le ſtyle dramatique, ſe rencontrent ſi rarement dans le récit de l'Épopée. Celui qui raconte ſe poſſede, & tout ce qui reſſemble à l'égarement ne peut lui convenir.

Mais il y a dans le dramatique un délire tranquille comme un délire paſſionné; & la profonde rêverie produit, avec moins de chaleur & de véhémence, la même illuſion que le tranſport. Un berger rêvant à ſa bergère abſente, à l'ombre du hêtre qui

qui leur ſervoit d'aſile, au bord du ruiſſeau dont le cryſtal répéta cent fois leurs baiſers, ſur le même gaſon que leurs pas légers fouloient à peine, & qui après les avoir vus ſe diſputer le prix de la courſe, les invitoit au doux repos; ce berger environné des témoins de ſon amour, leur fait ſes plaintes, & croit les entendre partager ſes regrets, comme il a cru les voir partager ſes plaiſirs. Tout cela eſt dans la nature. Voyez ces figures employées dans une Idile de Kleiſt, célebre Poëte Allemand, que je vais eſſayer de traduire.

Elle fuit; un eſpace immenſe
Dérobe Thémire à mes yeux:
Ici même, ô cruelle abſence!
Ici j'ai reçu ſes adieux.
Viens-tu d'auprès d'elle, ô Zéphire?
Oui ſans doute elle t'attiroit.
Viens, approche, & que je reſpire
Le ſouffle qu'elle reſpiroit.
Ruiſſeaux, ſur les pas de Thémire
Coulez à flots précipités;
Et dites-lui que tout ſoupire
Dans les vallons qu'elle a quittés;

Dites-lui que de la prairie
Son abſence a ſéché les fleurs,
Que des bois la feuille eſt flétrie,
Que je languis, que je me meurs.
Quel heureux vallon ma bergère
Orne-t-elle de ſes appas?
Foulé par ſa danſe légère,
Quel gaſon fleurit ſous ſes pas?
Quel eſt le fortuné boccage
Que ſes accens font retentir?
Quelle fontaine a le plaiſir
De lui retracer ſon image?

L'illuſion va quelquefois plus loin: le berger ſe tranſporte en idée aux lieux où l'on retient ſa bergère; il lui reproche les plaiſirs qu'elle goûte ſans lui, ſe plaint, l'accuſe, & lui pardonne s'il peut obtenir ſon retour.

Tel eſt ce délire de l'ame, l'un des plus grands charmes de la Poëſie lorſqu'il eſt peint avec vérité.

Il me reſte à parler du coloris & de l'harmonie, qualités qui enchantent l'ame & l'oreille, & par leſquelles tout s'embellit.

CHAPITRE V.

Du Coloris ou des Images.

C'EST un artifice de la Poëſie, de peindre une idée avec des couleurs étrangères à ſon objet, afin de rendre cet objet ſenſible s'il ne l'eſt pas, ou plus ſenſible s'il ne l'eſt pas aſſez, ou ſenſible par des traits plus doux ou plus forts, plus rians ou plus nobles, plus terribles ou plus touchans, s'il n'a pas en lui-même, ou s'il n'a pas aſſez tel ou tel de ces caracteres (*a*).

Voyons comment & par quels degrés les images, d'abord introduites par le beſoin, ſont devenues depuis un ornement de luxe dans le langage.

Nos idées primitives peuvent ſe diviſer en deux claſſes: les unes nous rendent les

(*a*) *Quelle coſe che apena con l'intelletto poſſiamo conſiderare, le recoprirono con un gentiliſſimo velo d'allegoria.* Le Taſſe.

apparences du dehors, les autres nous inſtruiſent de ce qui ſe paſſe au-dedans de nous. Les impreſſions du dehors ont précédé la réflexion ſur nous mêmes : ainſi les noms des objets ſenſibles ſont les termes de premier beſoin. Or le beſoin eſt le pere des langues ; le langage qui peint à l'imagination a donc été le premier inventé.

A meſure que l'eſprit humain s'eſt exercé ſur lui-même ; à meſure qu'il a mieux connu ſes facultés, ſes affections, leurs rapports, leur variété, leurs nuances ; à meſure que ſes notions primitives ſe ſont développées par l'analyſe, ſimplifiées par l'abſtraction ; il a fallu des mots pour les énoncer. La langue manquoit aux idées ; on a été obligé de recourir aux dénominations des objets ſenſibles, & le rapport qu'on a cru voir entre ces objets & les idées nouvellement acquiſes, a déterminé la tranſlation des termes, du ſens naturel au ſens figuré : telle a été l'origine du langage métaphorique.

Digitized by Google

Les termes abſtraits ſont venus enſuite ; mais on s'eſt bien-tôt apperçu de leur foibleſſe, de l'impreſſion vague & légere qu'ils faiſoient ſur les eſprits ; & la Philoſophie elle-même leur a préféré les images, toutes les fois qu'elle l'a pu ſans nuire à la préciſion, à la juſteſſe & à la clarté (*a*).

Quelques-uns ont fait conſiſter le charme de l'expreſſion métaphorique, en ce qu'elle excite en nous deux idées à la fois. Cela peut être vrai de l'alluſion, de l'allégorie en général ; mais il y a quelque choſe de plus dans l'artifice des images.

L'entendement humain a trois facultés bien diſtinctes : la raiſon, le ſentiment & l'imagination. La vérité toute nue ſuffit à la raiſon : le ſtyle philoſophique n'a beſoin à la rigueur que d'être ſimple, clair & précis. Mais l'Éloquence & la Poëſie

(*a*) C'eſt aux eſprits philoſophiques, dit le Taſſe, d'inventer les comparaiſons & les images : Platon en uſe hardiment auſſi-bien que Xénophon.

ont le ſentiment à émouvoir & l'imagination à frapper. C'eſt ſur-tout pour émouvoir le ſentiment qu'on a tout animé dans la Nature : car notre ame n'eſt jamais intéreſſée que par un retour ſur elle-même : rien ne l'attache que ce qui lui reſſemble. Réduiſez la Nature au méchaniſme phyſique, elle n'a plus rien de touchant : je l'ai fait voir en parlant des moyens d'animer le ſtyle. Il s'agit à préſent, non de vivifier l'univers phyſique, mais de peindre, de colorer, d'embellir l'univers intellectuel.

Les idées abſtraites, vagues & confuſes n'ont rien qui frappe l'imagination : pour elle, appercevoir c'eſt peindre : tout ce qui ne tombe pas ſous les ſens lui eſt donc étranger, à moins que le voile matériel dont l'idée eſt revêtue ne la lui rende comme palpable. Or, dès que les hommes ſe ſont communiqué leurs idées, ils ont eu intérêt de parler à l'imagination plûtôt qu'à l'intelligence pure, 1°. parce que l'imagination eſt beaucoup moins ſévère, moins rebelle à la perſuaſion & bien plus facile à

séduire, 2°. parce que l'intelligence est froide & n'a aucune action sur l'ame; que le cœur n'en est pas plus ému quand l'esprit est plus éclairé, & que l'ame est encore libre quoique l'intelligence soit subjuguée; au-lieu que l'imagination influe sur toute l'ame, qu'elle en est la faculté dominante & tyrannique, & qu'elle a sur la raison même un empire que celle-ci désavoue, mais dont elle ne peut s'affranchir. On ne croit jamais bien concevoir ce que l'on ne peut imaginer, & tout langage qui ne peint rien est pour le commun des esprits comme un langage inintelligible; au lieu que l'image est souvent elle-même comme la preuve de la pensée par les rapports qu'elle fait sentir & par les inductions qu'elle facilite. *In alium maturescimus partum*, dit Seneque en parlant de l'immortalité de l'ame; & cette idée qu'on a de la peine à saisir toute nue, semble alors tomber sous les sens (*a*). Faut-il donc

(*a*) *Nel parlar poetico, il quale non è senza imitatione, è una tacita prova.* Le Tasse.

s'étonner ſi les hommes intéreſſés à ſe perſuader, à s'émouvoir mutuellement, ont tâché de revétir leurs idées d'une enveloppe matérielle que l'imagination pût ſaiſir? Faut-il s'étonner ſi l'Éloquence & la Poëſie, ces deux Arts qui aſpirent à dominer tous les eſprits, ont eu recours à l'illuſion des images? On a long-tems attribué les figures du ſtyle oriental au climat; mais on a trouvé des images auſſi hardies dans les Poëſies des Iſlandois, dans celles des anciens Écoſſois, & dans les harangues des Sauvages du Canada, que dans les écrits des Perſans & des Arabes. Moins les peuples ſont civiliſés, plus leur langage eſt figuré, ſenſible. C'eſt à meſure qu'ils s'éloignent de la Nature, & non pas à meſure qu'ils s'éloignent du ſoleil, que leurs idées ſe dépouillent de cette écorce dont elles étoient revétues, comme pour tomber ſous les ſens. Les images ſont par-tout le langage de la Nature; mais l'art de les employer a ſes regles que je vais tâcher de déterminer.

Digitized by Google

La tranſlation d'un mot de ſon ſens naturel à quelqu'autre ſens, n'eſt pas ce que j'appelle image, mais ſeulement la tranſlation d'un mot qui peint avec les couleurs de ſon premier objet la nouvelle idée à laquelle on l'attache. *La clef d'une voute, le pied d'une montagne* ne préſentent leur nouvel objet que tel qu'il eſt en lui-même: ce ſont des figures de mots, qui n'ajoûtent rien au coloris du ſtyle.

La mort de Laocoon dans l'Énéide eſt un tableau; l'incendie de Troye eſt une deſcription; la deſcription differe du tableau, en ce que le tableau n'a qu'un moment & qu'un lieu fixe. La deſcription peut être une ſuite de tableaux; le tableau peut être un tiſſu d'images; l'image elle-même peut former un tableau: nous en allons voir des exemples. Mais l'image, comme je l'ai définie, eſt le voile matériel d'une idée; au-lieu que la deſcription & le tableau ne ſont le plus ſouvent que le miroir de l'objet même.

Comme cette tranſlation de mots, d'un

objet à l'autre, ſe fait par analogie, l'image ſuppoſe une reſſemblance, renferme une comparaiſon; & de la juſteſſe de la comparaiſon dépend la clarté, la tranſparence de l'image. Mais la comparaiſon eſt ſous-entendue, indiquée ou développée : on dit d'un homme en colere, *il rugit;* on dit de même, *c'eſt un lion;* on dit encore, *tel qu'un lion altéré de ſang, &c. Il rugit* ſuppoſe la comparaiſon; *c'eſt un lion* l'indique; *tel qu'un lion* la développe.

On demandera peut-être, comment il peut y avoir aſſez de reſſemblance entre une idée métaphyſique & un objet matériel, pour que l'un ſoit l'image de l'autre; ce n'eſt pas ici le lieu d'expliquer l'analogie des ſenſations, mais un exemple mettra ſur la voie. Nous appellons *lumineux*, un corps dont l'action, l'influence nous rend les objets viſibles. Nous appellons *lumineux*, un eſprit qui dans l'ordre des idées, nous découvre de nouveaux rapports ou des qualités inconnues : un tel eſprit eſt pour notre ame ce que le ſoleil eſt pour nos

yeux, & c'eſt de cette analogie que le terme *lumineux*, appliqué à l'eſprit, tire ſa juſteſſe & ſa force.

Souvent l'analogie de l'image avec l'idée eſt indépendante de toute convention. Par exemple, l'eſprit le moins cultivé paſſe naturellement des images de l'étendue permanente aux idées de l'étendue ſucceſſive. Un ſourd & muet de naiſſance, pour exprimer le paſſé, montroit l'eſpace qui étoit derriere lui; & l'eſpace qui étoit devant, pour exprimer l'avenir. Nous les déſignons à peu près de même. *Les tems reculés; j'avance en âge; les années s'écoulent, &c.* Quoi de plus clair & de plus juſte que cette image dont ſe ſert Montagne, pour dire qu'il s'occupe agréablement du paſſé ſans prévoir l'avenir qui l'attend? « Les ans peuvent m'entraîner, mais à reculons ». Souvent auſſi la facilité d'appercevoir une idée ſous une image eſt un effet de l'habitude, & ſuppoſe une convention. De-là vient que toutes les images ne peuvent ni ne doivent être tranſplantées d'une langue dans une

autre langue ; & lorſqu'on dit qu'une image ne ſauroit ſe traduire, ce n'eſt pas tant la diſette des mots qui s'y oppoſe, que le défaut d'exercice dans la liaiſon des deux idées. Toute image tirée des coûtumes étrangères, n'eſt reçue parmi nous que par adoption ; & ſi les eſprits n'y ſont pas habitués, le rapport en ſera difficile à ſaiſir. *Hoſpitalier* exprime une idée claire en françois comme en latin, dans ſon acception primitive : on dit *les Dieux hoſpitaliers*, *un peuple hoſpitalier ;* mais cette idée ne nous eſt pas aſſez familiere pour ſe préſenter d'abord à propos d'un arbre qui donne aſile aux voyageurs : ainſi l'*umbram hoſpitalem* d'Horace, traduit à la lettre par *un ombrage hoſpitalier*, ne ſeroit pas entendu ſans le ſecours de la réflexion.

Il arrive auſſi que dans une langue, l'opinion attache du ridicule ou de la baſſeſſe à des images, qui, dans une autre langue, n'ont rien que de noble & de décent. La métaphore de ces deux beaux vers de Corneille,

Sur les noires couleurs d'un ſi triſte tableau
Il faut paſſer l'éponge ou tirer le rideau.

n'auroit pas été ſoutenable chez les Romains où l'*éponge* étoit un mot ſale.

Les Anciens ſe donnoient une licence que notre langue n'admet pas : dès qu'un même objet faiſoit ſur les ſens deux impreſſions ſimultanées, ils attribuoient indiſtinctement l'une à l'autre : par exemple, ils diſoient à leur choix, *un ombrage frais* ou *une fraîcheur ſombre* (*a*) ; ils diſoient d'une forêt, qu'elle étoit *obſcurcie d'une noire frayeur*, au-lieu de dire qu'elle étoit effrayante par ſon obſcurité profonde (*b*) : c'eſt prendre la cauſe pour l'effet. Nous ſommes plus difficiles ; & ce qui pour eux étoit une élégance, ſeroit pour nous un contre-ſens. Nous voulons que les images ſuivent l'ordre des idées & en obſervent les rapports. C'eſt rétrécir le cercle de la Poëſie, mais de peu de choſe ; & je ne

(*a*) *Frigus opacum.*

(*b*) *Caligantem nigrâ formidine lucum.*

crois pas que ce qu'elle y perd mérite nos regrets.

Telle image eſt claire comme expreſſion ſimple, qui s'obſcurcit dès qu'on veut l'étendre. *S'enivrer de louange*, eſt une façon de parler familiere : *s'enivrer* eſt pris là pour un terme primitif ; celui qui l'entend ne ſoupçonne pas qu'on lui préſente la louange comme une liqueur ou comme un parfum. Mais ſi vous ſuivez l'image & que vous diſiez, *Un Roi s'enivre des louanges que lui verſent les flatteurs*, ou *que les flatteurs lui font reſpirer*, vous éprouverez que celui qui a reçu *s'enivrer de louange* ſans difficulté, ſera étonné d'entendre, *verſer la louange*, *reſpirer la louange*, & qu'il aura beſoin de réflexion pour ſentir que l'un eſt la ſuite de l'autre. La difficulté ou la lenteur de la conception vient alors de ce que le terme moyen eſt ſous-entendu : *verſer* & *s'enivrer* annoncent une liqueur ; dans *reſpirer* & *s'enivrer* c'eſt une vapeur qu'on ſuppoſe. Que la liqueur ou la vapeur ſoit expreſſément énoncée, l'analogie des ter-

Digitized by Google

mes eſt claire & frappante par le lien qui les unit. *Un Roi s'enivre du poiſon de la louange que lui verſent les flatteurs ; un Roi s'enivre du parfum de la louange que les flatteurs lui font reſpirer*: tout cela devient naturel & ſenſible.

Le nectar que l'on ſert au maître du tonnerre, Lafontaine.
Et dont nous enivrons tous les dieux de la terre,
C'eſt la louange, Iris.

Les langues, à les analyſer avec ſoin, ne ſont preſque toutes qu'un recueil d'images que l'habitude a miſes au rang des dénominations primitives, & que l'on employe ſans s'en appercevoir. Il y en a de ſi hardies, que les Poëtes n'oſeroient les riſquer ſi elles n'étoient par reçues. Les Philoſophes en uſent eux-mêmes comme de termes abſtraits. *Perception, réflexion, attention, induction*, tout cela eſt pris de la matiere. On dit *ſuſpendre*, *précipiter* ſon jugement, *balancer* les opinions, les *recueillir*, *&c.* On dit que l'ame *s'éleve*, que les idées *s'étendent*, que le génie *étincelle*, que Dieu *vole ſur les aîles des vents*, qu'il *habite* en lui-

même, que ſon *ſouffle* anime la matiere; que *ſa voix* commande au néant, *&c.* tout cela eſt familier, non-ſeulement à la Poëſie, mais à la Philoſophie la plus exacte, à la Théologie la plus auſtère. Ainſi, à l'exception de quelques termes abſtraits, le plus ſouvent confus & vagues, tous les ſignes de nos idées ſont empruntés des objets ſenſibles. Il n'y a donc pour l'emploi des images uſitées d'autre ménagement à garder que les convenances du ſtyle.

Il eſt des images qu'il faut laiſſer au peuple; il en eſt qu'il faut reſerver au langage héroïque; il en eſt de communes à tous les ſtyles & à tous les tons. Mais c'eſt au goût formé par l'uſage à diſtinguer ces nuances.

Quant au choix des images rarement employées ou nouvellement introduites dans une langue, il faut y apporter beaucoup plus de circonſpection & de ſévérité. Que les images reçues ne ſoient point exactes; que l'on diſe de *l'eſprit* qu'il eſt *ſolide*;

ſolide, de la penſée qu'elle eſt *hardie*, de *l'attention* qu'elle eſt *profonde ;* celui qui employe ces images n'en garantit pas la juſteſſe, & ſi on lui demande pourquoi il attribue la ſolidité à ce qu'il appelle un *ſouffle* (*a*), la hardieſſe à l'action de *peſer* (*b*), la profondeur *à la direction du mouvement* (*c*), car tel eſt le ſens primitif *d'eſprit*, de *penſée* & *d'attention*, il n'a qu'un mot à répondre : Cela eſt reçu ; je parle ma langue.

Mais s'il employe de nouvelles images, on a droit d'exiger de lui qu'elles ſoient juſtes, claires, ſenſibles, & d'accord avec elles-mêmes. C'eſt à quoi les Écrivains, même les plus élégans, ont manqué plus d'une fois.

Il y a des images, qui, ſans être préciſément fauſſes, n'ont pas cette vérité ſenſible qui doit nous ſaiſir au premier coup-

(*a*) *Spiritus.*
(*b*) *Penſare.*
(*c*) *Tendere ad.*

d'œil. Vous repréſentez-vous un jour vaſte par le ſilence, *dies per ſilentium vaſtus ?* Il eſt vrai que le jour des funérailles de Germanicus, Rome dut être changée en une vaſte ſolitude par le ſilence qui regnoit dans ſes murs ; mais après avoir développé la penſée de Tacite, on ne ſaiſit point encore ſon image.

Tacite.

Lafontaine ſemble l'avoir priſe de Tacite. « Craignez le fond des bois & leur vaſte ſilence ».

Mais ici l'image eſt claire & juſte : on ſe tranſporte au milieu d'une ſolitude immenſe, où le ſilence règne au loin ; & *ſilence vaſte* qui paroît hardi, eſt beaucoup plus ſenſible que *ſilence profond* qui eſt devenu ſi familier.

Traduiſez *tibi rident æquora ponti* de Lucrèce : *la mer prend une face riante* eſt une façon de parler très-claire en elle-même, & qui cependant ne peint rien. La mer eſt paiſible, mais elle ne rit point, & dans aucune langue *rident* ne peut ſe traduire, à moins qu'on ne change l'image.

Diſtinguons cependant une image con-

Digitized by Google

fuſe d'une image vague. Celle-ci peut être claire quoiqu'indéfinie. *L'étendue*, *l'élévation*, *la profondeur* ſont des termes vagues mais clairs : il faut même bien ſe garder de déterminer certaines expreſſions dont le vague fait toute la force. *Omnia pontus erat* (*a*), dit Ovide en parlant du déluge ; « Tout étoit Dieu excepté Dieu même », dit Boſſuet en parlant des ſiècles d'idolâtrie ; « Je ne vois le tout de rien », dit Montagne ; & Lucrèce pour exprimer la grandeur du ſyſtème d'Épicure :

. . . . . *Extra*
Proceſſit longè flammantia mœnia mundi,
Atque omne immenſum peragravit mente animoque (*b*).

Mais dans les objets qui doivent être embraſſés d'un coup-d'œil, l'image n'eſt ſatisfaiſante qu'autant qu'elle eſt préciſe & complette.

(*a*) Tout n'étoit qu'un Océan.

(*b*) Du monde il a franchi la barriere enflammée,
Et ſon ame a d'un vol parcouru l'infini.

Pour s'assurer de la justesse & de la clarté d'une image en elle-même, il faut se demander en écrivant, que fais-je de mon idée? une colonne, un fleuve, une plante? L'image ne doit rien présenter qui ne convienne à la plante, à la colonne, au fleuve, &c. la règle est simple, sûre & facile; rien n'est plus commun cependant que de la voir négliger, & sur-tout par les commençans qui n'ont pas fait de leur langue une étude philosophique.

L'analogie de l'image avec l'idée exige encore plus d'attention que la justesse de l'image en elle-même, comme étant plus difficile à saisir. Nous avons dit que toute image suppose une ressemblance ainsi que toute comparaison; mais la comparaison développe les rapports, l'image ne fait que les indiquer: il faut donc que l'image soit au-moins aussi juste que la comparaison peut l'être. L'image qui ne s'applique pas exactement à l'idée qu'elle enveloppe, l'obscurcit au-lieu de la rendre sensible; il faut que le voile ne fasse aucun pli, ou

Digitized by Google

que du-moins, pour parler le langage des Peintres, le nud ſoit bien reſſenti ſous la draperie.

Après la juſteſſe & la clarté de l'image, je place la vivacité. L'effet que l'on ſe propoſe étant d'affecter l'imagination, les traits qui l'affectent le plus doivent avoir la préférence.

Tous les ſens contribuent proportionnellement au langage figuré. Nous diſons *le coloris des idées, la voix des remords, la dureté de l'ame, la douceur du caractère, l'odeur de la bonne renommée.* Mais les objets de la vûe, plus clairs, plus vifs & plus diſtincts, ont l'avantage de ſe graver plus avant dans la mémoire, & de ſe retracer plus facilement: la vûe eſt par excellence le ſens de l'imagination, & les objets qui ſe communiquent à l'ame par l'entremiſe des yeux vont s'y peindre comme dans un miroir. Auſſi la vûe eſt-elle celui de tous les ſens qui enrichit le plus le langage poëtique. Après la vûe c'eſt le toucher, après le toucher c'eſt l'ouie, après l'ouie vient le

goût, & l'odorat, le plus foible de tous, fournit à peine une image entre mille. Parmi les objets du même ſens, il en eſt de plus vifs, de plus frappans, de plus favorables à la peinture. Mais le choix en eſt au-deſſus des règles; c'eſt au ſens intime à le déterminer.

Juſqu'à préſent nous n'avons conſidéré les images que relativement aux idées. Il nous reſte à les examiner relativement au ſtyle & aux différens ſtyles.

Il n'eſt point de langage qui ſoit diſpenſé d'être naturel, & rien n'eſt plus oppoſé au naturel qu'une recherche trop curieuſe, trop affectée dans l'expreſſion. Les images les plus neuves, les plus recherchées doivent donc paroître ſe préſenter d'elles-mêmes & comme ſous la main.

Les Peintres donnent en cela l'exemple aux Orateurs & aux Poëtes: ils couronnent les Nayades de perles & de corail, les Bergères de fleurs, les Ménades de pampre, Uranie d'étoiles, *&c.*

Tout homme n'eſt pas cenſé avoir pré-

ſent à l'eſprit toute eſpèce d'images. Les productions, les accidens, les phénomènes de la Nature different ſuivant les climats. Il n'eſt pas vraiſemblable que deux amans, qui n'ont jamais dû voir des palmiers, en tirent l'image de leur union. Il ne convient qu'au peuple du Levant, ou à des eſprits verſés dans la Poëſie orientale, d'exprimer le rapport de deux extrêmes par l'image *du cèdre à l'hiſſope.*

L'habitant d'un climat pluvieux compare la vûe de ce qu'il aime à la vûe d'un ciel ſans nuages. L'habitant d'un climat brûlant la compare à la roſée. A la Chine, un Empereur qui fait la joie & le bonheur de ſon peuple, eſt ſemblable au vent du Midi. Voyez combien ſont oppoſées l'un à l'autre les idées que préſente l'image d'un fleuve débordé à un berger des bords du Nil & à un berger des bords de la Loire. Il en eſt de même de toutes les images locales, que l'on ne doit tranſplanter qu'avec beaucoup de précaution.

Les images ſont auſſi plus ou moins fa-

milieres, ſuivant les mœurs, les opinions, les uſages, les conditions, *&c.* Un peuple guerrier, un peuple paſteur, un peuple matelot ont chacun leurs images habituelles: ils les tirent des objets qui les occupent, qui les affectent, qui les intéreſſent le plus. Un chaſſeur amoureux ſe compare au cerf qu'il a bleſſé,

Portant par-tout le trait dont je ſuis déchiré.

Un berger dans la même ſituation, ſe compare aux fleurs expoſées aux vents du Midi (*a*).

C'eſt ce qu'on doit obſerver avec un ſoin particulier dans la Poëſie dramatique. Britannicus ne doit pas être écrit comme Athalie, ni Polieucte comme Cinna. Auſſi les bons Poëtes n'ont-ils pas manqué de prendre la couleur des lieux & des tems, ſoit de propos délibéré, ſoit par ſentiment & par goût, l'imagination remplie de leur ſujet, l'eſprit imbu de la lecture des Auteurs qui devoient leur donner le ton. On

(*a*) *Floribus auſtrum perditus immiſi.* (Virg.)

Digitized by Google

reconnoît les Prophetes dans Athalie, Tacite & Séneque dans Cinna, & dans Polieucte tout ce que le dogme & la morale de l'Évangile ont de ſublime & de touchant.

C'eſt un heureux choix d'images inuſitées parmi nous, mais rendues naturelles par les convenances, qui fait la magie du ſtyle de Mahomet & d'Alzire, & qui manque peut-être à celui de Bajazet. Croiroit-on que les harangues des Sauvages du Canada ſont du même ſtyle que le rôle de Zamore? En voici un exemple frappant. On propoſe à l'une de ces nations de changer de demeure. Le chef des Sauvages répond: « Cette terre nous a nourris. L'on » veut que nous l'abandonnions! Qu'on la » faſſe creuſer, on trouvera dans ſon ſein » les oſſemens de nos peres. Faut-il donc » que les oſſemens de nos peres ſe lèvent » pour nous ſuivre dans une terre étrange- » re »? Virgile à dit de ceux qui ſe donnent la mort, *lucemque peroſi projecere animas* (*a*).

(*a*) Ils ont fui la lumière & rejetté leur ame.

Les Sauvages diſent en ſe dévouant à la guerre, « Je jette mon corps loin de moi ».

Il y a des phénomènes dans la Nature, des opérations dans les Arts, qui quoique préſens à tous les hommes, ne frappent vivement que les yeux des Philoſophes ou des Artiſtes. Ces images d'abord reſervées au langage des Arts & des Sciences, ne doivent paſſer dans le ſtyle oratoire ou poëtique qu'à meſure que la lumière des Sciences & des Arts ſe répand dans la ſociété. Le reſſort de la montre, la bouſſole, le téleſcope, le priſme, *&c.* fourniſſent aujourd'hui au langage familier des images auſſi naturelles, auſſi peu recherchées que celles du miroir & de la balance. Mais il ne faut haſarder ces tranſlations nouvelles qu'avec la certitude que les deux termes ſont bien connus, & que le rapport en eſt juſte & ſenſible.

Le Poëte lui ſeul comme Poëte, peut employer les images de tous les tems, de tous les lieux, de toutes les ſituations de la vie. De-là vient que les morceaux épi-

Digitized by Google

ques ou lyriques dans lesquels le Poëte parle lui-même en qualité d'homme inspiré, sont les plus abondans, les plus variés en images. Il a cependant lui-même des ménagemens à garder.

1°. Les objets d'où il emprunte ses métaphores doivent être présens aux esprits cultivés.

2°. S'il adopte un système, comme il y est souvent obligé, celui, par exemple, de la Théologie, ou celui de la Mythologie, celui d'Épicure ou celui de Newton, il se borne lui-même dans le choix des images, & s'interdit tout ce qui n'est pas analogue au système qu'il a suivi. La Nature, sous les traits de Vénus, est une image déplacée dans un Poëme où l'on nie que les dieux se mêlent du soin de l'Univers; & celui qui dira dans peu,

Des choses d'ici bas, séparés à jamais, Lucrèce.
Les dieux doivent jouir d'une éternelle paix.

celui-là ne doit point dire en débutant.

« Je t'implore, ô Vénus, ô mere des Romains,
» Charme des immortels, délices des humains,

Digitized by Google

» Toi par qui ſous les cieux une chaleur féconde
» D'habitans fortunés peuple la terre & l'onde;
» Par qui les animaux conçus dans les plaiſirs,
» Naiſſent, ouvrent les yeux, & ſentent des
» deſirs ».

De même, quoi que le Dante ait voulu figurer par l'Hélicon, par Uranie, & par le chœur des Muſes, ce n'eſt pas dans un ſujet comme celui du Purgatoire qu'il eſt décent de les invoquer.

3°. Les images que l'on employe doivent être du ton général de la choſe, élevées dans le noble, ſimples dans le familier, ſublimes dans l'enthouſiaſme, & toûjours plus vives, plus frappantes que la peinture de l'objet même; ſans quoi l'imagination écarteroit ce voile inutile: c'eſt ce qui arrive ſouvent à la lecture des Poëmes dont le ſtyle eſt trop figuré.

4°. Si le Poëte adopte un perſonnage, un caractère, ſon langage eſt aſſujetti aux mêmes convenances que le ſtyle dramatique: il ne doit ſe ſervir alors pour peindre ſes ſentimens & ſes idées, que des images qui ſont préſentes au perſonaage qu'il a pris.

Digitized by Google

5°. Les images ſont d'autant plus frappantes que les objets en ſont plus familiers; & comme on écrit ſur-tout pour ſon pays, le ſtyle poëtique doit avoir naturellement une couleur natale. Cette réflexion a fait dire à un homme de goût, qu'il ſeroit à ſouhaiter pour la Poëſie françoiſe que Paris fût un port de mer. Cependant il y a des images tranſplantées que l'habitude rend naturelles : par exemple, on a remarqué que chez les peuples Proteſtans qui liſent les livres ſaints en langue vulgaire, la Poëſie a pris le ſtyle oriental. C'eſt de toutes ces relations obſervées avec ſoin que réſulte l'art d'employer les images & de les placer à propos.

Mais une règle plus délicate & plus difficile à preſcrire, c'eſt l'économie & la ſobriété dans la diſtribution des images. Nous avons remarqué qu'introduites par le beſoin elles avoient paſſé juſqu'au luxe; j'ai dit auſſi qu'elles ſervent à rendre plus ſenſible un objet qui ne l'eſt pas aſſez; & juſques-là il n'eſt point de ſtyle qui ne les

Digitized by Google

admette. Il ſuffit d'expliquer ce que j'entends par rendre un objet plus ſenſible.

Si l'objet de l'idée eſt de ceux que l'imagination ſaiſit & retrace aiſément & ſans confuſion, il n'a beſoin pour la frapper que de ſon expreſſion naturelle, & le coloris étranger de l'image n'eſt plus que de décoration. Mais ſi l'objet, quoique ſenſible par lui-même ne ſe préſente à l'imagination que foiblement, confuſément, ſucceſſivement, ou avec peine, l'image qui les peint avec force, avec éclat, & ramaſſé comme en un ſeul point, cette image vive & lumineuſe éclaire & ſoulage l'eſprit autant qu'elle embellit le ſtyle. On conçoit ſans peine les inquiétudes & les ſoucis dont l'ambitieux eſt agité; mais combien l'idée en eſt plus ſenſible, quand on les voit voltiger ſous des lambris dorés & dans les plis des rideaux de pourpre?

Non enim gazæ neque conſularis
Summovet lictor miſeros tumultus
Mentis, & curas laqueata circum
Tecta volantes. (Horat.)

Lafontaine dit en parlant du veuvage:

On fait un peu de bruit, & puis on se console;

mais il ajoûte:

Sur les aîles du tems la tristesse s'envole.
Le tems ramène les plaisirs.

& je n'ai pas besoin de faire sentir quel agrément l'idée reçoit de l'image. Le choc de deux masses d'air qui se repoussent dans l'atmosphère est sensible par ses effets; mais cet objet vague & confus n'affecte pas l'imagination comme la lutte des aquilons & du vent du Midi, *precipitem Africum decertantem aquilonibus*. Ici l'image est frappante au premier coup d'œil: l'esprit la saisit & l'embrasse. Quelle collection d'idées réunies & rendues sensibles dans ce demi vers de Lucain, qui peint la douleur errante & muette!

Erravit sine voce dolor.

& dans cette image de Rome accablée sous sa grandeur,

Nec se Roma ferens;

& dans ce tableau de Séneque, *non miror*

ſi quando impetum capit (Deus) ſpectandi magnos viros colluctantes cum aliqua calamitate! « Dieu ſe plaît à éprouver les grands » hommes par des calamités »: cette idée ſeroit belle encore exprimée tout ſimplement; mais quelle force ne lui donne pas l'image dont elle eſt revétue! Les grands hommes & les calamités ſont aux priſes, & le ſpectateur du combat c'eſt Dieu.

En employant les images à rendre les objets plus ſenſibles, on s'eſt apperçu qu'elles les rendoient auſſi quelquefois plus beaux; dès-lors on s'en eſt ſervi comme de fard & de parure. Ainſi l'on a dit *l'or des cheveux*, *le cryſtal des eaux*, *&c.* mais le luxe n'a point de bornes, & la licence conduit à l'excès.

Quand l'image donne à l'objet le caractère de beauté qu'il doit avoir, qu'elle le pare ſans le cacher, avec goût & avec décence, elle convient à tous les ſtyles & s'accorde avec tous les tons. Mais pour peu que le langage figuré s'éloigne de ſes règles, il refroidit le pathétique, il énerve l'éloquence,

quence, il ôte au ſentiment ſa ſimplicité touchante, aux graces leur ingénuité. Les images ſont des fleurs, qui pour être ſemées avec goût demandent une main délicate & légère.

La Poëſie elle-même perd ſouvent à préférer le coloris de l'image au coloris de l'objet. La ceinture de Vénus, cette allégorie ſi ingénieuſe, eſt encore bien inférieure à la peinture naïve & ſimple de la beauté dont elle eſt le ſymbole. Vénus ayant à communiquer des charmes à Junon ne pouvoit lui donner qu'un voile, & rien au monde n'eſt mieux peint; mais des traits répandus ſur ce voile, ſe fait-on l'image de la beauté, comme ſi le même pinceau l'eût exprimée au naturel & ſans aucune allégorie?

Que pour rendre ſenſible cette décence noble & modeſte, qui eſt un aſſemblage de traits répandus dans le langage, dans le maintien, dans la démarche d'une jeune & belle perſonne, Ovide nous diſe que cette Grace la ſuit en ſe cachant, *ſubſequi-*

turque decor ; que pour peindre une troupe vive & légère de jeunes étourdis qui s'empreſſent autour d'une coquette, M. de Voltaire emprunte l'image des ris, des jeux & des amours, & qu'il ajoûte :

Helas, je les ai vû jadis
Entrer chez toi par la fenêtre.

l'imagination n'a aucune peine à ſe former tous ces tableaux, elle ſuit le pinceau du Poëte. Mais qu'on nous raconte, comme dans un Sonnet Italien, que les amours étant venus en foule ſe placer dans les yeux, ſur le nez, ſur la bouche, ſur le menton, dans les cheveux d'une jolie femme, l'un de ces petits dieux qui ne trouva plus à ſe nicher, ſe laiſſa tomber ſur le ſein, & delà regardant ſes camarades, leur cria : « Mes amis, qui de nous eſt le mieux » logé » ? Il y a dans cette idée beaucoup de gayeté, de galanterie & de fineſſe ; cependant qu'on examine l'image. Se peint-on une jolie figure au milieu de tous ces enfans que l'on voit perchés çà & là ? n'eſt-ce pas un tableau groteſque plûtôt

Digitized by Google

qu'une image riante ? En général toutes les fois que la nature eſt belle & touchante en elle-même, c'eſt dommage de la voiler.

Mais ce n'eſt pas aſſez que l'idée ait beſoin d'être embellie, il faut qu'elle mérite de l'être. Une penſée triviale revétue d'une image pompeuſe ou brillante, eſt ce qu'on appelle du Phébus : on croit voir une phyſionomie baſſe & commune ornée de fleurs & de diamans. Cela revient à ce premier principe, que l'image n'eſt faite que pour rendre l'idée ſenſible. Si l'idée ne mérite pas d'être ſentie, ce n'eſt pas la peine de la colorer.

En obſervant ces deux règles, ſçavoir, de ne jamais revétir l'idée que pour l'embellir, de ne jamais embellir que ce qui en mérite le ſoin, on évitera la profuſion des images, on ne les employera qu'à propos : c'eſt-là ce qui fait le charme & la beauté du ſtyle de Racine & de Lafontaine. Il eſt riche & n'eſt point chargé : c'eſt l'abondance du génie que le goût ménage & répand.

Digitized by Google

La continuation de la même image eſt une affectation que l'on doit éviter, ſurtout dans le dramatique, où les perſonnages ſont trop émus pour penſer à ſuivre une allégorie. C'étoit le goût du ſiècle de Corneille, & lui-même il s'en eſt reſſenti.

En changeant d'idée, on peut immédiatement paſſer d'une image à une autre; mais le retour du figuré au ſimple eſt indiſpenſable ſi l'on s'étend ſur la même idée, ſans quoi l'on ſeroit obligé de ſoutenir la premiere image, ce qui dégénère en affectation, ou de préſenter le même objet ſous deux images différentes, eſpèce d'inconſéquence qui choque le bon ſens & le goût.

Il y a des idées qui veulent être relevées; il y en a qui veulent que l'image les abaiſſe au ton du ſtyle familier. Ce grand Art n'a point de règles, & ne ſauroit ſe raiſonner. Entendez Lucrece parlant de la ſuperſtition: comme l'image qu'il employe aggrandit ſon idée!

Humana ante oculos fœde cum vita jaceret

Digitized by Google

In terris, oppreſſa gravi ſub Religione,
Quæ caput à cœli regionibus oſtendebat.

Voyez des idées auſſi grandes préſentées avec toutes leur force ſous les traits les plus ingénus. « C'eſt le déjeûner d'un petit » ver que le cœur & la vie d'un grand » Empereur », dit Montagne ; & en parlant de la guerre, » Ce furieux monſtre à tant » de bras & à tant de têtes, c'eſt toûjours » l'homme foible, calamiteux & miſéra- » ble, c'eſt une fourmillière émue ». « L'homme eſt bien inſenſé (dit-il encore), » il ne ſauroit forger un ciron, & il forge » des dieux par douzaines ». Avec quelle ſimplicité Lafontaine a peint une mort tranquille !

On ſortoit de la vie ainſi que d'un banquet,
Remerciant ſon hôte & faiſant ſon paquet.

Ce qui rend cette familiarité frappante, c'eſt l'élévation d'ame qu'elle annonce, car il faut planer au-deſſus des grands objets pour le voir au rang des petites choſes ; & c'eſt en général ſur la ſituation de l'ame de celui qui parle que le Poëte

Digitized by Google

doit ſe regler pour élever ou abaiſſer l'image.

Dans tous les mouvemens impétueux, comme l'enthouſiaſme, la paſſion, *&c.* le ſtyle s'enfle de lui-même; il ſe tempère ou s'affoiblit quand l'ame s'appaiſe ou s'épuiſe: ainſi toutes les fois que la beauté du ſentiment eſt dans le calme, l'image eſt d'autant plus belle qu'elle eſt plus ſimple & plus familiere.

Dans l'héroïque même, l'image la plus humble eſt quelquefois la plus forte. Fléchier, en louant la charité de M. le Préſident de Lamoignon, qui donnoit aux pauvres ce qu'il retiroit tous les ans du travail actuel du Palais, s'eſt bien gardé de parler de ce travail en termes faſtueux; il rapproche ce Magiſtrat des malheureux dont il étoit le pere, & vous croyez le voir au milieu des pauvres travaillant avec eux & pour eux. « Il n'étoit pas content » (dit-il) de leur avoir diſtribué le pain, » s'il ne l'avoit gagné lui-même ». Il y a de la baſſeſſe à trouver bas les détails de la

pauvreté. Gardez-vous bien de les éviter par une fauſſe délicateſſe, ou de les voiler pour les annoblir ; il faut ſeulement avoir ſoin d'en écarter ce qui eſt dégoûtant. Voyez dans Lafontaine Philémon & Baucis, & le faucon, ces modèles du pathétique naïf & ſimple. Voyez auſſi dans l'Enfant-prodigue cette peinture noble & vraie de la miſere du jeune Euphemon ; & dans le Pere-de-famille ce tableau ſi paſſionné, ſi touchant de la pauvreté de Sophie. Voilà comme tout s'embellit dans les mains d'un homme de génie & de goût. Les exemples de cette ſimplicité précieuſe ſont rares chez les modernes, ils ſont communs chez les Anciens, & je ne puis trop inviter les jeunes Poëtes à s'en nourrir l'eſprit & l'ame.

Je finirai par quelques réflexions ſur l'abus des images qu'on appelle jeux de mots. Les rapports du figuré au figuré ne ſont que des relations d'une image à une image, ſans que ni l'une ni l'autre ſoit donnée pour l'objet réel. C'eſt ainſi que l'on compare les chaînes de l'amour avec celles

Digitized by Google

de l'ambition, & que l'on dit que celles-ci ſont plus peſantes & moins fragiles. Alors ce ſont les idées mêmes que l'on compare ſous des noms étrangers.

Mais c'eſt abuſer des termes que d'établir une reſſemblance réelle du figuré au ſimple : l'image n'eſt qu'une comparaiſon dans le ſens de celui qui l'employe, & c'eſt la donner pour l'objet même que de lui attribuer les mêmes rapports qu'à l'objet, comme dans ces vers,

Racine. Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.
Corneille. Elle fuit mais en Parthe, en me perçant le cœur.

Dans l'Æneïde Turnus dit à Ænée :

Quam bello petiſti,
Italiam metiere jacens.

« C'eſt (dit Jul. Scal.) parce qu'on meſure » un terrein quand on l'achette ». Aſsûrément, Virgile n'avoit pas ſongé à cette alluſion puérile. Les Commentateurs ſont de terribles gens!

Il fut un tems où l'on ne croyoit avoir de l'eſprit qu'autant qu'on donnoit de faux rapports à ſes idées, & le mauvais goût

Digitized by Google

devient ſi naturel par l'habitude, qu'un homme, accoûtumé ſans doute aux jeux de mots fit, dit-on, celui-ci dans le plus cruel deſeſpoir. C'étoit un Italien amoureux & malheureux. Avant de ſe tuer il ordonna à ſon homme de confiance de faire un flambeau de ſa graiſſe, d'aller trouver ſon inhumaine, & de lui faire lire à la clarté de ce flambeau le billet qu'il lui écrivit. « Tu m'as défendu de brûler pour toi: » je brûle actuellement dans ta main; & » c'eſt à la lueur de ma flamme que tu lis » mes derniers adieux ».

De la fiction à la réalité les rapports ſont dans la règle, & non pas de la métaphore à la réalité: par exemple, après avoir changé Sirinx en roſeau, le Poëte en peut faire une flute; mais quoiqu'il appelle *des lys & des roſes* les couleurs d'une bergère, il n'en fera pas un bouquet; pourquoi cela? C'eſt que la métamorphoſe de Sirinx eſt donnée pour un fait dont le Poëte eſt perſuadé; au lieu que les lys & les roſes ne ſont qu'une comparaiſon dans l'eſprit

même du Poëte : c'eſt pour n'avoir pas fait cette diſtinction ſi facile, que tant de Poëtes ont donné dans les jeux de mots, l'un des vices les plus oppoſés au naturel, qui fait le charme du ſtyle poëtique.

CHAPITRE VI.

De l'Harmonie du Style.

L'HARMONIE du ſtyle comprend le choix & le mélange des ſons, leurs intonnations, leur durée, la liaiſon des mots & leurs nombres, la texture des périodes, leur coupe, leur enchaînement, enfin toute l'économie du diſcours relativement à l'oreille, & l'art de diſpoſer les mots, ſoit dans la proſe, ſoit dans les vers, de la maniere la plus convenable au caractère des idées, des images, des ſentimens qu'on veut exprimer.

Les recherches que je propoſe ſur cette partie méchanique du ſtyle, & les eſſais que l'on fera pour y exercer ſon oreille &

Digitized by Google

ſa plume, doivent être, comme les études du Peintre, deſtinés à ne pas voir le jour. Dès qu'on travaille ſérieuſement, c'eſt de la penſée qu'on doit s'occuper, & des moyens de la rendre avec le plus de force, de clarté, de préciſion qu'il eſt poſſible. *Fiat quaſi ſtructura quædam; nec tamen fiat operoſe: nam eſſet cum infinitus tum puerilis labor.* Ciceron.

C'eſt par l'analyſe des élémens phyſiques d'une langue qu'on peut voir à quel point elle eſt ſuſceptible d'harmonie. Mais ce travail eſt celui du Grammairien. Le devoir du Poëte, de l'Hiſtorien, de l'Orateur eſt de ſe livrer aux mouvemens de ſon ame. S'il poſſede ſa langue, s'il a exercé ſon oreille au ſentiment de l'harmonie, ſon ſtyle peindra ſans qu'il s'en apperçoive, & le nombre y viendra de lui-même s'accorder avec la penſée.

Une oreille excellente peut ſuppléer à la réflexion; mais avant la réflexion perſonne n'eſt sûr d'avoir l'oreille délicate & juſte. Le détail où je m'engage peut donc avoir ſon utilité.

Digitized by Google

Duæ ſunt res quæ permulcent aures (dit Ciceron) : *ſonus & numerus.*

On peut conſidérer dans les voyelles le ſon pur, l'articulation, l'intonnation.

Les voyelles ne ſont pas toutes également pleines & brillantes ; le ſon de l'*a* eſt le plus éclatant de tous, & la voix, comme pour complaire à l'oreille, le choiſit naturellement. La preuve en eſt dans les accens indélibérés d'une voix qui prélude, dans les cris de ſurpriſe, de douleur & de joie. Virgile connoiſſoit bien la prédilection de l'oreille pour le ſon de l'*a*, lorſqu'il l'a répété tant de fois dans ce vers ſi mélodieux.

Mollia luteolâ pingit vaccinia calthâ.

& dans ceux-ci plus doux encore,

. . . . . *Vel mixta rubent ubi lilia multâ*
Alba roſâ, tales virgo dabat ore colores.

Ces vers prouvent que Voſſius a tort de reprocher au ſon de l'*a* de manquer de douceur : *ſuavitate ferè deſtituitur ;* mais il a raiſon quand il ajoûte : *magnificentiâ aures propemodum percellit.*

Digitized by Google

Le ſon de l'*o* eſt plein, mais grave : pour le rendre plus clair dans le chant, on y mêle du ſon de l'*a*, comme lorſqu'on veut éclater ſur *vole* (*a*) ; l'*é* plus foible & moins volumineux s'éclaircit de même dans l'*è* ouvert en approchant du ſon de l'*a* (*b*) ; l'*i* eſt plus grêle, plus délicat que l'*é* (*c*) ; l'*eu* eſt vague, mais ſonore ; l'*ou* eſt plus grave, mais moins foible que l'*u* (*d*) ; l'*e* muet ou féminin eſt à peine un ſon.

(*a*) O, *ſonum quidem habet vaſtum & aliquâ ratione magnificum ; longè tamen minus quam* a. *Nulla hac aptior littera ad ſignificandum magnorum animalium & ingentium corporum, ſeu vocem, ſeu ſonum.* (Iſaac Voſſ.)

(*b*) É, *non quidem gravem, ſed tamen clarum ſatis & elegantem habet ſonum :* è, *vocalis magis ſonora & magnifica quam* o, *minus quam* a; *cùm & ſonum habeat obſcuriorem, & prope modum in ipſis faucibus ſepultum.* Idem.

(*c*) I, *nulla eſt clarior voce illâ : in levibus & argutis uſum habet præcipuum.* Idem.

(*d*) *Infimum dignitatis gradum tenet* u *vocalis.*

Dans les voyelles doubles, le premier ſon n'étant que paſſager, l'oreille n'eſt ſenſiblement affectée que du ſon final, ſur lequel la voix ſe repoſe & ſe déploye; ce n'eſt donc qu'à la voyelle finale que l'on doit avoir égard dans le choix des diphtongues relativement à l'harmonie; & l'on a raiſon de ſe plaindre qu'à l'ancienne prononciation de j'*avois*, *françois*, *&c.* l'uſage ait ſubſtitué j'*avès*, *francès*, *&c.* (voyez les Notes philoſophiques de M. Duclos ſur la Grammaire de Port-Royal).

L'effet de la nazale, voyelle que nous avons miſe au rang des conſonnes, eſt de terminer le ſon fondamental par un ſon fugitif & harmonique qui reſonne dans le nez. Ce ſon fugitif donne plus d'éclat à la voyelle; il la ſoutient, il l'élève, & caractériſe l'harmonie bruyante.

Virgile. *Luctantes ventos tempeſtateſque ſonoras.*
Voltaire. J'entends l'airain tonnant de ce peuple barbare.

On voit dans le premier exemple combien Virgile a déféré au choix de l'oreille en employant l'épithète *ſonoras*, qui n'eſt

Digitized by Google

point analogue à l'image *imperio premit*, en l'employant, dis-je, préférablement à *rebelles*, *frementes*, *minaces* que l'image ſembloit demander. C'eſt la même raiſon du volume de l'*o*, qui le lui a fait employer tant de fois dans ce vers,

Vox quoque per lucos vulgo exaudita ſilentes, Ingens.

M. l'Abbé d'Olivet décide longue la voyelle nazale à la fin des mots comme dans *turban*, *deſtin*, *Caton*; mais il me ſemble que le retentiſſement de la nazale en doit prolonger le ſon, du-moins dans la déclamation ſoutenue, & par-tout où la voix a beſoin d'un appui.

La reſonnance de la nazale eſt interrompue par la ſucceſſion immédiate d'une voyelle, à moins que l'on n'aſpire celle-ci pour laiſſer retentir celle-là : *tyran-inflexible*, *deſtin-ennemi*; mais cet *iatus* que l'on a permis en Poëſie, eſt peut-être le plus dur à l'oreille, & celui de tous qu'on doit éviter avec le plus de ſoin.

Obſervons cependant que moins la na-

Digitized by Google

zale eſt ſonore, plus il eſt aiſé de l'éteindre, & par conſéquent moins l'aſpiration de la voyelle ſuivante eſt dure à l'oreille : auſſi ſe permet-on plus ſouvent la liaiſon d'une voyelle avec les nazales *on* & *un*, qu'avec les nazales *an* & *en* : *leçon utile*, *commun à tous*, ſont moins durs que *main habile*, *océan irrité*. Boileau lui-même a dit :

Le chardon importun hériſſa nos guérets.

Dans les monoſillabes, le ſon de la nazale, pour éviter l'aſpiration, ſe réduit à une voyelle pure, ſuivie de l'*n* conſonne qui s'en détache pour ſe lier avec la voyelle ſuivante. *L'u'n-& l'autre*, *l'o'n-aime*, *e'n-eſt-il ?* (Dans ce dernier exemple l'*e* qui précède l'*n* a le ſon de l'*a* bref). Toutefois il eſt mieux de conſerver à la nazale la liberté de retentir, en ne la plaçant devant une voyelle que dans les repos & les ſens ſuſpendus. Il n'y a que Lamothe qui n'ait pas ſenti la dureté de ce vers.

Et le mien incertain encore.

C'eſt peu de conſulter pour le choix la beauté

beauté des ſons en eux-mêmes ; il faut encore y obſerver un mélange, une variété qui nous flatte. La monotonie eſt fatigante, même dans les paſſages, à plus forte raiſon dans les repos. Ce n'eſt pas que le même ſon répété ne plaiſe quelquefois (*a*), comme en Muſique la même note redoublée à propos eſt un agrément pour l'oreille ; mais cette exception ne détruit pas la règle qui oblige à varier les ſons. Dans nos vers on a fait une loi d'éviterla conſonnance des deux hémiſtiches : la même règle doit s'obſerver dans les repos des périodes : plus ces repos ſont variés plus la proſe eſt harmonieuſe. Il y a une eſpèce de conſonnance ſymmétrique dont les Latins faiſoient une grace de ſtyle (*b*) ; cette ſymmétrie peut avoir lieu quelquefois dans

(*a*) Quelle douceur, quelle grace, dit Cicéron, ne ſent-on pas dans ces compoſés, *inſipientem, iniquum, tricipitem !* au lieu qu'il trouve de la rudeſſe dans *inſapientem, inæquum, tricapitem.*

(*b*) *Similiter cadens, ſimiliter deſinens.*

la profe françoiſe, mais l'affectation en ſeroit puérile.

Il y a dans la profe comme dans les vers des meſures qu'on appelle nombres, compoſées de deux ou trois ſons ; il faut éviter que les nombres voiſins l'un de l'autre s'appuyent ſur les mêmes finales, comme dans ce vers de Boileau,

Du deſtin des Latins prononcer les oracles.

Les conſonnes ne ſont pas des ſons, mais des articulations de ſons. Or l'articulation eſt plus forte ou plus foible, plus rude ou plus douce en elle-même, ſuivant le caractère de la conſonne qui frappe la voyelle.

Les articulations, relativement l'une à l'autre, ſont auſſi plus ou moins liantes, plus ou moins dociles à ſe ſuccéder : les unes ſe ſuivent coulamment & avec aiſance, les autres ſe froiſſent & ſe briſent dans leur choc, & l'étude de tous ces effets peut éclairer le choix de l'oreille.

La parole a des doux & des forts, des ſons piqués, des ſons appuyés, des ſons flattés comme la Muſique ; il n'eſt donc

point de conſonne qui miſe à ſa place ne contribue à l'harmonie du diſcours ; mais la dureté bleſſe par-tout l'oreille. Or la dureté conſiſte, non pas dans la rudeſſe ou l'âpreté de l'articulation, mais dans la difficulté qu'elle oppoſe à l'organe qui l'exécute : le ſentiment réfléchi de la peine que doit avoir celui qui parle, nous fatigue nous-mêmes ; & voilà dans ſa cauſe & dans ſon effet ce que nous appellons dureté de ſtyle.

Ce vers raboteux que Boileau a fait dans le ſtyle de Chapelain :

Droite & roide eſt la côte & le ſentier étroit.

reſſemble aſſez à ce qu'il exprime, cependant notre délicateſſe en eſt bleſſée : en pareil cas c'eſt par le mouvement qu'il faut peindre, & non par le froiſſement des ſyllabes.

Dans un chemin montant, ſablonneux, malaiſé, Lafontaine
Et de tous les côtés au ſoleil expoſé,
Six forts chevaux traînoient un coche.
L'équipage ſuoit, ſouffloit, *&c.*

La langue la plus douce ſeroit celle où la

ſyllabe d'uſage n'auroit jamais qu'une conſonne, comme la ſyllabe phyſique; car dans une ſyllabe compoſée de pluſieurs conſonnes qui ſemblent ſe preſſer autour d'une voyelle, *Sphinx*, *trop*, *Grecs*, *Cecrops*, la réunion précipitée de toutes ces articulations en un tems ſyllabique rend l'action de l'organe pénible & confuſe; & quoique chaque conſonne ait naturellement ſon *e* muet pour voyelle, l'intervale inſenſible que laiſſe entre elles ce foible ſon, ne ſuffit pas pour les articuler diſtinctement l'une après l'autre. Cependant ce n'eſt pas aſſez qu'une langue ſoit douce, elle doit avoir de quoi marquer le caractere de chaque idée, & cela dépend ſurtout des articulations molles ou fermes, rudes ou liantes, qu'elle nous préſente au beſoin: par exemple, la réunion de deux conſonnes en une ſyllabe lui donne quelquefois plus de vigueur & d'énergie, comme de l'*ſ* & de l'*r* dans *frémir*, *friſſonner*, *frapper*; *frendere*, *frangere*, *fragor*; & du *t* avec l'*r*, comme dans ces vers du Taſſe tant de fois cités,

Il rauco ſuon de la tartarea tromba,
Treman le ſpacioſe atre caverne.

& comme dans ce vers de Virgile, que le Taſſe admiroit lui-même.

Convulſum remis, roſtris ſtridentibus, æquor.

Ce n'eſt point là de la dureté, mais de cette âpreté que le même Poëte eſtimoit dans le Dante : *Queſta aſprezza ſente un non ſo che di magnifico e di grande.*

Ce n'eſt jamais, comme je l'ai dit, que le travail des organes de la parole qui gêne & fatigue l'oreille ; & c'eſt dans les mouvemens combinés de ces organes que ſe trouve la raiſon phyſique de l'eſpèce de ſympathie ou d'antipathie que l'on remarque entre les ſyllabes. Or les organes de la parole ſe diviſent en trois mobiles & deux appuis : les mobiles ſont le ſouffle, la langue & les lèvres ; les appuis ſont le palais & les dents. Je ne prétens pas répéter ici la leçon du Bourgeois-Gentilhomme ; mais je dois indiquer la cauſe phyſique du plus ou moins de facilité que nous avons à lier les conſonnes.

Digitized by Google

Qu'on étudie l'action des organes dans les différentes articulations ; l'on verra pourquoi l'*l* eſt facile après l'*r*, & l'*r* pénible après l'*l* ; pourquoi deux labiales ne peuvent s'allier enſemble, non plus que deux dentales dont l'une eſt la foible de l'autre ; pourquoi le paſſage d'une labiale à une dentale eſt facile du foible au foible, comme dans *ab-diquer* ; du fort au fort, comme dans *ap-titude* ; du foible au fort, comme dans *ob-tenir* ; & impoſſible du fort au foible, comme dans *Cap-de bonne-Eſpérance*, que l'on eſt obligé de prononcer *Cab-de bonne-Eſpérance.*

On y trouvera de même la raiſon de la difficulté que nous éprouvons à prononcer l'*x* après l'*s*, & réciproquement, comme Quintilien l'a remarqué : *Virtus-Xercis*, *arx-ſtudiorum.*

Si l'oreille eſt offenſée de la conſonnance des voyelles, par la même raiſon elle doit l'être du retour ſubit & répété de la même articulation. Les Latins avoient préféré pour cette raiſon *méridiem* à *medi-*

Digitized by Google

diem. Qu'en françois l'on traduisît ainſi le début des Paradoxes de Cicéron: « Brutus, » j'ai ſouvent remarqué que quand Caton » ton oncle opinoit dans le Sénat »; cela ſeroit choquant & riſible. La fréquente répétition de l'*r* & de l'*s* eſt dure à l'oreille, ſur-tout dans les ſyllabes compliquées où l'*s* ſiffle, où l'*r* frémit à la ſuite d'une autre conſonne. Lamothe a corrigé dans l'une de ſes Odes, *Cenſeur ſage & ſincère.* Il auroit bien dû corriger auſſi,

Avide des affronts d'autrui.....
Travail toûjours trop peu vanté.....
Les Rois qu'après leur mort on loue.....
L'homme contre ſon propre vice.....
Ton amour-propre trop crédule.....

& une infinité de vers auſſi durs, ſur leſquels il avoit le malheureux talent de ſe faire illuſion.

Le ζ qui bleſſoit l'oreille de Pindare, adouci dans notre langue, a quelquefois beaucoup de grace; mais dans une foule d'écrits modernes on l'a ridiculement affecté.

Les Latins retranchoient l'*x* des mots composés où il devoit être selon l'étymologie ; & nous avons suivi cet exemple. La répétition des dentales mouillées, *cha*, & *ge*, est desagréable à l'oreille.

Lamothe. Mais écoutons ; ce berger joue
Les plus amoureuses chansons.

Les articulations gutturales dont quelques langues du Nord sont remplies, & dont le françois est exempt, ne peuvent donner que des sons foibles & confus. En général les consonnes les plus favorables à l'harmonie sont celles qui détachent le plus distinctement les sons, & que l'organe exécute avec le plus d'aisance & de volubilité : telles sont les articulations simples de la langue avec le palais, de la langue avec les dents, de la lèvre inférieure avec les dents, & des deux lèvres ensemble.

L'*l*, la plus douce des articulations, semble communiquer sa molleſſe aux syllabes dures qu'elle sépare. M. de Fenelon en a fait un usage merveilleux dans son style. « On fit couler, dit Télémaque, des

» flots d'huile douce & luiſante ſur tous les » membres de mon corps ». L'*l*, ſi j'oſe le dire, eſt elle-même comme une huile onctueuſe, qui répandue dans le ſtyle en adoucit les frottemens; & le retour fréquent de l'article *le, la, les*, qu'on reproche à notre langue, eſt peut-être ce qui contribue le plus à lui donner de la mélodie : voyez quelle douceur elle communique à ce demi vers de Virgile.

Quæque latè lacus liquidos.

Le gazouillement de l'*l* mouillée peut ſervir quelquefois à l'harmonie imitative, mais on en doit réſerver le fréquent uſage pour les peintures qui le demandent. L'articulation mouillée qui termine le mot *règne* ſeroit inſoutenable ſi elle revenoit fréquemment.

Le mouillé foible de l'*l*, exprimé par ce caractere *y*, & dont nous avons fait une voyelle parce qu'il eſt conſonne vocale, eſt la plus délicate de toutes les articulations; mais cette conſonne ſi douce eſt trop foible pour ſoutenir l'*e* muet; au-lieu

que jointe au ſon de l'*a*, comme dans *paya*, *déploya*, ou à telle autre voyelle ſonore, comme dans *foyer*, *citoyen*, *rayon*, elle fait nombre & ſuffit à l'oreille.

Par cette analyſe des articulations de la langue, on doit voir quelles ſont les liaiſons qui flattent ou qui bleſſent l'oreille.

Il n'y a point de liaiſon d'une voyelle finale avec la conſonne initiale du mot ſuivant; ce n'eſt qu'une ſucceſſion de ſons indépendans l'un de l'autre.

La liaiſon eſt réelle d'une conſonne finale avec une voyelle initiale; car la conſonne s'attache à la voyelle qui la ſuit. Mais comme toutes les voyelles s'allient avec toutes les conſonnes, la liaiſon ne ſera plus ou moins harmonieuſe qu'autant que la conſonne, plus forte ou plus foible, contribuera plus ou moins au caractere de l'expreſſion. La rudeſſe même alors fait beauté, pourvû que l'articulation n'ait rien de pénible.

Virgile. *Tum ferri rigor, atque argutæ lamina ſerræ.*

Lorſqu'en françois la conſonne finale eſt

double, comme dans *haſard*, dans *reſpect*, on ne fait ſentir que la pénultième avant une conſonne, *le haſar ne produit rien*, *le reſpec m'impoſe ſilence*, & le paſſage eſt doux & facile : mais devant une voyelle, on eſt obligé d'articuler auſſi la conſonne finale, *le reſpect & l'amour*, *le haſard eſt aveugle* : liaiſon dure qu'il eſt bon d'éviter.

Il n'y a point de liaiſon d'une voyelle avec une voyelle. Si la première eſt un *e* muet, le ſon en eſt effacé par celui de la ſeconde, cela s'appelle *éliſion*. Si la première eſt une voyelle pleine, la rencontre des deux ſons s'appelle *hiatus*.

L'hiatus eſt quelquefois doux & quelquefois dur à l'oreille. Les Latins du tems de Cicéron l'évitoient, même dans le langage familier ; les Grecs n'avoient pas tous le même ſcrupule : on blâmoit Théophraſte de l'avoir porté à l'excès. « Si Iſocrate ſon maître lui en a donné l'exemple (dit Cicéron) Thucidide n'a pas fait de même ; & Platon, écrivain encore plus illuſtre, a négligé cette délicateſſe,

lui dont l'élocution (dit Quintilien) « eſt » d'une beauté divine & comparable à » celle d'Homère ». Cependant ce concours de voyelles que Platon s'eſt permis, non-ſeulement dans ſes écrits philoſophiques, mais dans une Harangue de la plus ſublime beauté, Démoſthène l'évitoit avec ſoin. C'étoit donc une queſtion indéciſe parmi les Anciens, ſi l'on devoit ſe permettre ou s'interdire l'*hiatus*.

Pour nous à qui leur maniere de prononcer eſt inconnue, prenons l'oreille pour arbitre.

J'ai dit que l'*hiatus* eſt quelquefois doux, quelquefois dur; & l'on va s'en appercevoir. Les accens de la voix peuvent être tour-à-tour détachés ou coulés comme ceux de la flute, & l'articulation eſt à l'organe ce que le coup de langue eſt à l'inſtrument: or la modulation du ſtyle, comme celle du chant, exige tantôt des ſons coulés, & tantôt des ſons détachés, ſelon le caractère du ſentiment ou de l'image que l'on veut peindre; donc ſi la comparaiſon eſt juſte,

Digitized by Google

non-ſeulement l'*hiatus* eſt quelquefois permis, mais il eſt ſouvent agréble. C'eſt au ſentiment à le choiſir; c'eſt à l'oreille à marquer ſa place. Nous ſommes déjà sûrs qu'elle ſe plaît à la ſucceſſion immédiate de certaines voyelles: rien n'eſt plus doux pour elle que ces mots, *Danaé*, *Laïs*, *Dea*, *leo*, *Ilia*, *Thoas*, *Leucothoé*, *Phaon*, *Léandre*, *Acléon*, *&c.* Le même *hiatus* ſera donc mélodieux dans la liaiſon des mots; car il eſt égal pour l'oreille que les voyelles ſe ſuccèdent dans un ſeul mot, ou d'un mot à un autre. Il y avoit chez les Anciens une eſpèce de baillement dans l'*hiatus*, mais s'il y en a chez nous il eſt inſenſible, & la ſucceſſion de deux voyelles ne me ſemble pas moins continue & facile dans *il y-a*, *il a-été-à*, que dans *Ilia*, *Danaé*, *Méléagre*.

Nous éprouvons cependant qu'il y a des voyelles dont l'aſſemblage déplait: *a-u*, *o-i*, *a-an*, *a-en*, *o-un*, ſont de ce nombre, & l'on en trouve la cauſe phyſique dans le jeu même de l'organe. Par

exemple, des voyelles gutturales *â, é, ô,* avec celles qui reſonnent au bord des lèvres ou des dents, l'*hiatus* eſt inſoûtenable, & ſa dureté vient du changement pénible & ſoudain qui doit s'opérer dans l'inſtrument de la voix; au-lieu que deux voyelles dont le ſon ſe modifie à peu près dans le même point, ſe ſuccèdent ſans peine & ſans dureté, comme dans *Ilia, Clio, Danaé.* Il n'y a que l'*hiatus* d'une voyelle avec elle-même qui ſoit toûjours dur à l'oreille : il vaudroit mieux ſe donner, même en proſe, la licence que Racine a priſe, quand il a dit, *j'écrivis en Argos*, que de dire, *j'écrivis à Argos.* C'eſt encore pis quand l'*hiatus* eſt redoublé, comme dans *il alla à Athènes.*

On voit par-là qu'on ne doit ni éviter ni employer indifféremment dans la proſe toute eſpèce d'*hiatus.* Il étoit permis anciennement dans les vers; on l'en a banni par une règle à mon gré trop générale & trop ſévère, Lafontaine n'en a tenu compte, & je crois qu'il a eu raiſon.

Digitized by Google

Du reſte, parmi les Poëtes qui obſervent cette règle en apparence, il n'y en a pas un qui ne la viole en effet, toutes les fois que l'*e* muet final ſe trouve entre deux voyelles; car cet *e* muet s'élide, & les ſons des deux voyelles ſe ſuccèdent immédiatement.

Hector tomba ſous lui, Troy'expira ſous vous. Racine.
Allez donc & portez cette joy'à mon frere. Idem.

Il y a peu d'*hiatus* auſſi rudes que celui de ces deux vers. La règle qui permet cette éliſion & qui défend l'*hiatus*, eſt donc une règle capricieuſe, & auſſi peu d'accord avec elle-même, qu'avec l'oreille qu'elle prive d'une infinité de douces liaiſons.

Il n'y a pas moins à choiſir dans la ſucceſſion des conſonnes que dans celle des voyelles. L'articulation eſt une ſuite de mouvemens variés que l'organe exécute; & du paſſage pénible ou facile de l'un à l'autre, dépend le ſentiment de dureté ou de douceur dont l'oreille eſt affectée. *Collabuntur verba ut inter ſe quam aptiſſimè cohæreant extrema cum primis.* Il faut donc exa- Cicer.

miner avec ſoin quelles ſont les articulations ſympatiques ou antipatiques dans les mots déjà compoſés, afin d'en rechercher ou d'en évit er la rencontre dans le paſſage d'un mot à un autre. On ſçait, par exemple, qu'il eſt plus facile à l'organe de doubler une conſonne en l'appuyant, que de changer d'articulation; ſi l'on eſt libre de choiſir, on préférera donc pour initiale d'un mot la finale du mot qui précède: *Les Grecs-ſont nos modèles ; le ſoc-qui fend la terre.*

Racine. L'hymen-n'eſt pas toûjours entouré de flambeaux.

Lafontaine Il avoit de plant vif-fermé cette avenue.

Si Lafontaine avoit mis *bordé* au-lieu de *fermé*, l'articulation ſeroit plus pénible. Ainſi Virgile ayant à faire entrer le mont *Tmolus* dans un vers, l'a fait précéder d'un mot qui finit par un *t*.

Non vides croceos ut Tmolus odores.

On ſait que deux différentes labiales de ſuite ſont pénibles à articuler; on ne dira donc

donc point *Alep fait le commerce de l'Inde, Jacob vivoit, fep verdoyant*: ainſi de toutes les articulations fatigantes pour l'organe, & qu'avec la plus légère attention il eſt facile de reconnoître, en liſant ſoi-même à haute voix ce que l'on écrit.

L'étude que je propoſe paroît d'abord puérile; mais on m'avouera que les opérations de la Nature ne ſont pas moins curieuſes dans l'homme, que celles de l'induſtrie dans le Fluteur du célèbre Vaucanſon; & qui de nous a rougi d'aller examiner les reſſorts de cette machine?

Au choix, au mélange des ſons, au ſoin de rendre les articulations faciles & de les placer au gré de l'oreille, les Anciens joignoient les accens & les nombres, double avantage qu'on doit leur envier, mais dont l'un, bien plus précieux que l'autre à mon avis, n'eſt pas interdit à la langue Françoiſe.

Dans les langues anciennes l'accent proſodique donnoit aux vers une eſpèce de mélodie. Il élevoit la voix ſur telle ſyllabe,

il l'abaiſſoit ſur telle autre, & ſouvent il l'élevoit & l'abaiſſoit ſur la même. Cette modulation attachée aux élémens d'une langue nous eſt inconnue : à peine concevons-nous comment elle n'altéroit pas la vérité de l'élocution. Tout ce qu'on peut imaginer de plus favorable, c'eſt que dans les momens paſſionnés l'accent proſodique cédoit ſa place à l'accent naturel, & que dans les momens tranquilles il revenoit animer le récit & le ſauver de la monotonie. Encore ne voit-on pas bien quel agrément pouvoit y répandre une mélodie abſolument fortuite & indépendante de la penſée ; & il y a peut-être bien de la prévention à regretter ce que nous ne concevons pas.

Si les langues modernes n'ont point d'accent élémentaire & proſodique, elles ont leur accent expreſſif, leur modulation naturelle : par exemple, chaque langue interroge, admire, ſe plaint, menace, commande, ſupplie, avec des intonnations, des inflexions qui lui ſont propres. Une

langue qui dans ce ſens-là n'auroit point d'accent, ſeroit monotone, froide, inanimée; & plus l'accent eſt varié, ſenſible, mélodieux dans une langue, plus elle eſt favorable à l'Éloquence & à la Poëſie.

L'accent françois eſt peu marqué dans le langage familier; il l'eſt plus dans le débit oratoire, plus encore dans la déclamation poëtique, & de plus en plus, ſelon le degré de chaleur & de véhémence du ſtyle; de maniere que dans le pathétique de la Tragédie, & dans l'enthouſiaſme de l'Ode, il eſt au plus haut point où le génie de la langue lui permette de s'élever. Mais c'eſt toûjours l'ame elle-même qui imprime ce caractère à l'expreſſion de ſes mouvemens. De-là vient, par exemple, que notre Poëſie aſſez vive dans le Drame, eſt un peu froide dans l'Épopée. Elle a une mélodie pour les ſentimens; elle n'en a point pour les images: & ſi mon obſervation eſt juſte, c'eſt une nouvelle raiſon pour nous de rendre l'Épopée auſſi dramatique qu'il eſt poſſible.

L'harmonie du ſtyle dans notre langue ne dépend donc pas, comme dans les langues anciennes, du mélange des ſons aigus & des ſons graves, mais bien du mélange des ſons plus lents ou plus rapides, liés & ſoutenus par des articulations faciles & diſtinctes, qui marquent le nombre ſans dureté.

Commençons par avoir une idée nette & préciſe du rithme, du nombre, & du metre.

Le rithme des Anciens étoit dans la langue, ce que dans la Muſique on appelle meſure. Iſaac Voſſius le définit le ſyſtème ou la collection des piés, & ces piés ſont ce qu'on appelloit nombres. Le nombre avoit pluſieurs tems, & la ſyllabe un tems ou deux, ſelon qu'elle étoit brève ou longue. On eſt convenu de donner à la brève ce caractère ∪, & à la longue celui-ci —. Ces élémens proſodiques ſe combinoient diverſement, & ces combinaiſons faiſoient tel ou tel nombre; enſorte

que les nombres ſe varioient ſans altérer la meſure : la valeur des notes étoit inégale, la ſomme des tems ne l'étoit pas, & chacun des piés ou nombres du vers étoit l'équivalent des autres.

Le metre étoit une ſuite de certains nombres déterminés : il réduiſoit & limitoit le rithme, & diſtinguoit les eſpèces de vers.

La meſure à trois tems n'a que trois combinaiſons & ne produit que trois piés ou nombres ; le tribrache ∪ ∪ ∪ ; le chorée — ∪ ; & l'iambe ∪ —. La meſure à quatre tems ſe combine de cinq manières, en dactile, — ∪ ∪ ; ſpondée, — — ; anapeſte, ∪ ∪ — ; amphibrache, ∪ — ∪ ; & dipyrriche, ∪ ∪ ∪ ∪.

Les Anciens avoient bien d'autres nombres dont il ſeroit ſuperflu de parler ici. Or ces nombres employés dans la proſe lui donnoient une marche grave ou légère, lente ou rapide, au gré de l'oreille ; & ſans avoir, comme les vers, un metre précis & régulier, elle avoit des mou-

vemens analogues à ceux de l'ame (*a*).

« La prose (dit Cicéron) n'admet aucun » battement de mesure, comme fait la Mu-

---

(*a*) *Spondeus incessum habet tardum & magnificum : itaque rebus gravibus & maximè sacris adhibetur.*

Iambus incessum & percutionem habet insignem & virilem : non acer tantum & bellicus, sed & mordax & iracundus.

Trocheus (vel choreus) debilem & muliebrem imitatur motum, vehemens in initio, sed citò deficiens : quapropter lenibus & amatoriis affectibus exprimendis est aptus.

Tribrachys, vilis, humilis, è quo generosum nil confici possit. Anapestus imprimis decorus est maximeque virilis. Aptus est hic permovendis affectibus.

Dactilus concinnus, pulcher & jucundus. . . . . Magnam sanè in concentu pes iste præ se fert hilaritatem. . . . Nec tamen est remissus aut effeminatus, quemadmodum trocheus, qui statim frangitur & deficit. Hic quippe bis resilit, & magis æquales habet numeros, cum totidem in elatione ac positione possideat tempora.

Amphibrachius. Fractum & effeminatum incessum huic tribuit Dionis. Halic. Musicis tamen antiquis aliter visum. (Isaac Vossius).

» ſique ; mais toute ſon action eſt règlée » par le jugement de l'oreille, qui allonge » ou abrège les périodes »; (il pouvoit dire encore : qui les retarde ou les précipite) « ſelon qu'elle y eſt déterminée par » le ſentiment du plaiſir : c'eſt-là ce qu'on » appelle nombre ». Or le même nombre tantôt ſatisfait pleinement l'oreille, tantôt lui laiſſe deſirer un nombre plus ou moins rapide, plus ou moins ſoutenu : Cicéron lui-même en donne des exemples ; & cette diverſité dans les ſentimens, dont l'oreille eſt affectée, a le plus ſouvent pour principe l'analogie des nombres avec les mouvemens de l'ame, & le rapport des ſons avec les images qu'ils rappellent à l'eſprit.

Il y a donc ici deux ſortes de plaiſir, comme dans la Muſique. L'un, s'il eſt permis de le dire, n'affecte que l'oreille : c'eſt celui qu'on éprouve à la lecture des vers d'Homere & de Virgile, même ſans entendre leur langue : il faut avouer que ce plaiſir eſt foible. L'autre eſt celui de l'expreſ-

ſion; il intéreſſe l'imagination & le ſentiment, & il eſt ſouvent très-ſenſible.

Cicéron diviſe le diſcours en périodes & en inciſes; il borne la période à vingt-quatre meſures, & l'inciſe à deux ou trois. D'abord ſans avoir égard à la valeur des ſyllabes, il attribue la lenteur aux inciſes & la rapidité aux périodes; & en effet, plus les repos abſolus ſont fréquens, plus le ſtyle ſemble devoir être lent dans ſa marche. Mais bien-tôt il conſidère la valeur des ſyllabes dont la meſure eſt compoſée, comme faiſant l'eſſence du nombre, & avec raiſon : car ſi les repos plus ou moins fréquens, donnent au ſtyle plus ou moins de lenteur ou de rapidité, la valeur des ſons qu'on y employe ne contribue pas moins à le précipiter ou à le ralentir; & il eſt évident qu'un même nombre de ſyllabes arrivera plus vîte au repos s'il ſe précipite en dactiles, que s'il ſe traînoit en graves ſpondées. On ne doit donc perdre de vûe, dans la théorie des nombres, ni la coupe des périodes, ni la valeur relative des ſons.

Digitized by Google

Tous les genres de littérature n'exigent pas un ſtyle nombreux, mais tous demandent, comme je l'ai dit, un ſtyle ſatisfaiſant pour l'oreille.

Quamvis enim ſuaves graveſque ſententiæ, tamen ſi inconditis verbis efferuntur, offendunt aures, quarum eſt judicium ſuperbiſſimum.

La diction philoſophique eſt affranchie de la ſervitude des nombres : Cicéron la compare à une vierge modeſte & naïve qui néglige de ſe parer. « Cependant rien » de plus harmonieux (dit-il) que la proſe » de Démocrite & de Platon » ; & c'eſt un avantage que la raiſon, la vérité même ne doit pas dédaigner. Il eſt certain cependant que dans un genre d'écrire où le terme qui rend l'idée avec préciſion eſt quelquefois unique, où la vérité n'a qu'un point, qui ſouvent même eſt indiviſible, il n'y a pas à balancer entre l'harmonie & le ſens ; mais il eſt rare qu'on en ſoit réduit à ſacrifier l'un à l'autre, & celui qui ſait manier ſa langue trouve bien l'art de les concilier.

Cicéron demande pour le ſtyle de l'Hiſ-

Digitized by Google

toire des périodes nombreuſes, ſemblables, dit-il, à celles d'Iſocrate; mais il ajoûte que ces nombres fatigueroient bien-tôt l'oreille s'ils n'étoient pas interrompus par des inciſes. Ce mélange a de plus l'avantage de donner au récit plus d'aiſance & de naturel; or quand on eſt obligé, comme l'Hiſtorien, de dire la vérité & de ne dire que la vérité, l'on doit éviter avec ſoin tout ce qui reſſemble à l'artifice. Quintilien donne pour modèle à l'Hiſtoire la douceur du ſtyle de Xénophon « ſi éloignée (dit-il) de toute affectation, » & à laquelle aucune affectation ne pourra » jamais atteindre ».

Il en eſt du ſtyle oratoire comme de la narration hiſtorique: la proſe n'en doit être ni tout-à-fait dénuée de nombres, ni tout-à-fait nombreuſe; mais dans les morceaux pathétiques ou de dignité, Cicéron veut qu'on employe la période. « On ſent bien, » (dit-il en parlant de ſes perorаiſons), que » ſi je n'y ai pas toûjours attrapé le nombre, » j'ai fait ce que j'ai pû pour en appro-

Digitized by Google

» cher ». Cependant il conſeille à l'Orateur d'éviter la gêne : elle éteindroit le feu de ſon action & la vivacité des ſentimens qui doivent l'animer : elle ôteroit au diſcours ce naturel précieux, cet air de candeur qui gagne la confiance, & qui ſeul a droit de perſuader.

Quant aux inciſes, il recommande qu'on les travaille avec ſoin : « moins elles ont » d'étendue & d'apparence, plus l'harmo» nie s'y doit faire ſentir. C'eſt même dans » ces occaſions qu'elle a le plus de force » & de charme ». Or il entend par harmonie la meſure & le mouvement qui plaiſent le plus à l'oreille.

On voit combien ces préceptes ſont vagues, & il faut avouer qu'il eſt difficile de donner des règles au ſentiment. Toutefois les principes de l'harmonie du ſtyle doivent être dans la nature : chaque penſée a ſon étendue, chaque image ſon caractère, chaque mouvement de l'ame ſon degré de force & de rapidité. Tantôt la penſée eſt comme un arbre touffu dont

Digitized by Google

les branches s'entrelaſſent ; elle demande le développement de la période. Tantôt les traits de lumière dont l'eſprit eſt frappé ſont comme autant d'éclairs qui ſe ſuccedent rapidement ; l'inciſe en eſt l'image naturelle. Le ſtyle coupé convient encore mieux aux mouvemens impétueux de l'ame : c'eſt le langage du pathétique véhément & paſſionné ; & quoique le ſtyle périodique ait plus d'impulſion à raiſon de ſa maſſe, le ſtyle coupé ne laiſſe pas d'avoir quelquefois autant & plus de vîteſſe : cela dépend des nombres qu'on y employe.

Il eſt évident que dans toutes les langues le ſtyle coupé, le ſtyle périodique ſont au choix de l'Écrivain, quant aux ſuſpenſions & aux repos ; mais toutes les langues ont-elles ces nombres d'où réſulte la célérité ou la lenteur du mouvement ? Cette queſtion à réſoudre eſt au-delà de mon deſſein : je me borne à la langue Françoiſe. Si elle a, ou peut avoir une proſodie, elle a, ou peut avoir des nombres ; or pour décider le premier point, je pro-

poſe une alternative à laquelle je ne vois pas de milieu.

Ou les ſons élémentaires de la langue Françoiſe ont une valeur appréciable & conſtante, & alors ſa proſodie eſt décidée ; ou ils n'ont aucune durée preſcrite, & alors ils ſont dociles à recevoir la valeur qu'il nous plait de leur donner, ce qui fait de la langue Françoiſe la plus ſouple de toutes les langues ; & ce n'eſt pas ce que l'on prétend lorſqu'on lui diſpute ſa proſodie.

Que m'oppoſera donc le préjugé que j'attaque ? Dire que les ſyllabes françoiſes ſont en même tems indéciſes dans leur valeur, & décidées à n'en avoir aucune, c'eſt dire une choſe abſurde en elle-même ; car il n'y a point de ſon, pur ou articulé, qui ne ſoit naturellement diſpoſé à la lenteur ou à la vîteſſe, ou également ſuſceptible de l'une & de l'autre ; & ſon caractère ne peut l'éloigner de celle-ci, ſans l'incliner vers celle-là.

Les langues modernes, dit-on, n'ont

point de syllabes qui soient longues ou brèves par elles-mêmes. Je suppose que cela soit; les langues anciennes en ont-elles davantage? Est-ce par elle-même qu'une syllabe est tantôt brève & tantôt longue dans les déclinaisons latines? Veut-on dire seulement que dans les langues modernes la valeur prosodique des syllabes manque de précision? Mais qu'est-ce qui empêche de lui en donner? L'Auteur de l'excellent Traité de la *Prosodie Françoise*, après avoir observé qu'il y a des brèves plus brèves, des longues plus longues, & une infinité de douteuses, finit par décider que tout se réduit à la brève & à la longue: en effet, tout ce que l'oreille exige, c'est la précision de ces deux mesures; & si dans le langage familier leur quantité relative n'est pas complette, c'est à l'Acteur, c'est au Lecteur d'y suppléer en récitant. Les Latins avoient comme nous des longues plus longues, des brèves plus brèves, au rapport de Quintilien; & les Poëtes ne laissoient pas de leur attribuer une valeur égale.

M. l'Abbé d'Olivet.

Quant aux douteuſes, ou elles changent de valeur en changeant de place; alors, ſelon la place qu'elles occupent, elles ſont décidées brèves ou longues : ou réellement indéciſes, elles reçoivent le degré de lenteur ou de vîteſſe qu'il plaît au Poëte de leur donner alors, loin de mettre obſtacle au nombre, elle le favoriſent; & plus il y a dans une langue de ces ſyllabes dociles au mouvement qu'on leur imprime, plus la langue elle-même obéit aiſément à l'oreille qui la conduit. Je ſuppoſe donc, avec M. l'Abbé d'Olivet, tous nos tems ſyllabiques réduits à la valeur de la longue & de la brève; nous voilà en état de donner à nos vers une meſure exacte & des nombres réguliers.

« Mais où trouver (me dira-t-on) le » type des quantités de notre langue? » l'uſage en eſt l'arbitre; mais l'uſage va- » rie, & ſur un point auſſi délicat que l'eſt » la durée relative des ſons, il eſt mal aiſé » de ſaiſir la vraie déciſion de l'uſage ».

Il eſt certain que tant que les vers n'ont

point de metre précis & régulier dans une langue, ſa proſodie n'eſt jamais ſtable. C'eſt dans les vers qu'elle doit être comme en dépôt, ſemblable aux meſures que l'on trace ſur le marbre pour rectifier celles que l'uſage altère ; & ſans cela comment s'accorder ? La volubilité, la molleſſe, les négligences du langage familier ſont ennemies de la préciſion. *Fluxa & lubrica res ſermo humanus* (dit Platon). Vouloir qu'une langue ait acquis par l'uſage ſeul une proſodie régulière & conſtante, c'eſt vouloir que les pas ſe ſoient meſurés d'eux-mêmes, ſans être règlés par le chant.

Chez les Anciens, la Muſique a donné ſes nombres à la Poëſie comme à la Danſe : ces nombres employés dans les vers & communiqués aux paroles, leur ont donné telle valeur : celles ci l'ont retenue & l'ont apportée dans le langage ; les mots pareils l'ont adoptée, & par la voie de l'analogie le ſyſtème proſodique s'eſt formé inſenſiblement. Dans les langues modernes l'effet n'a pu précéder la cauſe, & ce ne ſera que

que long-tems après qu'on aura preſcrit aux vers les loix du nombre & de la meſure, que la proſodie ſera fixée & unanimement reçue.

En attendant elle n'a, je le ſçais, que des règles défectueuſes; mais ces règles, corrigées l'une par l'autre, peuvent guider nos premiers pas.

1°. L'uſage conſulté par une oreille attentive & juſte, lui indiquera, ſinon la valeur exacte des ſons, au-moins leur inclination à la lenteur ou à la vîteſſe.

2°. La déclamation théâtrale vient à l'appui de l'uſage, & détermine ce qu'il laiſſe indécis.

3°. La Muſique vocale habitue depuis long-tems nos oreilles à ſaiſir de juſtes rapports dans la durée relative des ſons élémentaires de la langue. Ainſi, des obſervations faites ſur l'uſage du monde, ſur la déclamation théâtrale & ſur le chant modulé, de ces obſervations recueillies avec ſoin, combinées enſemble, & rectifiées l'une par l'autre, peut réſulter un ſyſtème

de proſodie, ou régulier, ou du-moins ſuffiſant pour les eſſais que je vais propoſer dans la ſtructure de nos vers. Il ne s'agit encore ici que de la proſe poëtique.

La proſe ne doit pas être un mélange de vers; mais les mouvemens qu'on employe dans les vers peuvent tous paſſer dans la proſe. Sa liberté la rend même ſuſceptible d'une harmonie plus variée, & par conſéquent plus expreſſive que celle des vers, dont la meſure limite les nombres. Il eſt vrai que la gêne de notre ſyntaxe eſt effrayante pour qui ne connoît point encore les ſoupleſſes & les reſſources de la langue: l'inverſion, qui donoit aux Anciens l'heureuſe liberté de placer les mots dans l'ordre le plus harmonieux, nous eſt preſque abſolument interdite; mais cette difficulté même n'a fait qu'exciter l'émulation du génie, & les Auteurs qui ont eu de l'oreille, n'ont pas laiſſé de ſe ménager au beſoin, des nombres analogues au ſentiment ou à l'image qu'ils vouloient rendre.

Digitized by Google

Il ſeroit peut-être impoſſible de rendre l'harmonie continue dans notre proſe ; & les bons Écrivains ne ſe ſont attachés à peindre la penſée, que dans les mots dont l'eſprit & l'oreille devoient être vivement frappés. C'eſt auſſi à quoi ſe bornoit l'ambition des Anciens ; & l'on va voir quel effet produiſent dans le ſtyle oratoire & poëtique, des nombres placés à propos.

Fléchier, dans l'Oraiſon funèbre de M. de Turenne, termine ainſi la première période : « Pour louer la vie & pour dé» plorer la mort dŭ sāge ĕt văillānt Māc» chābēĕ ». S'il eût dit, « du vaillant & ſage » Macchabée » ; s'il eût dit, « pour louer la » vie du ſage & vaillant Macchabée & pour » déplorer ſa mort » ; la période n'avoit plus cette majeſté ſombre qui en fait le caractère : la cauſe phyſique en eſt dans la ſucceſſion de l'iambe, de l'anapeſte & du dichorée, qui n'eſt plus la même dès que les mots ſont tranſpoſés. On doit ſentir en effet que de ces nombres les deux premiers ſe ſoutiennent, & que les deux derniers

en s'écoulant, ſemblent laiſſer tomber la periode avec la négligence & l'abandon de la douleur. « Cet homme (ajoûte l'Ora-» teur) cet homme que Dieu avoit mis » autour d'Iſraël comme un mur d'airain, » où ſe briſerent tant de fois toutes les » forces de l'Aſie..... venoit tous les ans, » comme les moindres Iſraélites, réparer » avec ſes mains triomphantes, les ruines » du ſanctuaire ». Il eſt aiſé de voir avec quel ſoin l'analogie des nombre, relativement aux images, eſt obſervée dans tous ces repos: pour fonder un mur *d'aïraïn*, il a choiſi le grave ſpondée; & pour réparer les ruines du temple, quels nombres majeſtueux il a pris! Si vous voulez en mieux ſentir l'effet, ſubſtituez à ces mots des ſynonymes qui n'ayent pas les mêmes quantités: ſuppoſez *victorieuſes* à la place de *triomphantes; temple*, au-lieu de *ſanctuaire*. « Il » venoit tous les ans, comme les moindres » Iſraëlites, réparer avec ſes mains victo-» rieuſes les ruines du temple »: Vous ne retrouvez plus cette harmonie qui vous a

charmé. « Ce vaillant homme repouſſant » enfin avec un courage invincible, les en- » nemis qu'il avoit réduits à une fuite hon- » teuſe, reçoit le coup mortel, & demeure » comme enſeveli dans ſon triomphe ». Que ce ſoit par ſentiment ou par choix que l'Orateur a peint cette mort imprévûe par deux iambes & un ſpondée, & qu'il a oppoſé la rapidité de cette chûte, *cŏmme ĕnsĕvĕlĭ*, à la lenteur de cette image, *dāns sōn trĭŏmphĕ*, où deux nazales ſourdes retentiſſent lugubrement; il n'eſt pas poſſible d'y méconnoître l'analogie des nombres avec les idées. Elle n'eſt pas moins ſenſible dans la peinture ſuivante: « Au premier brûit de ce funeſte accident, » toutes les villes de Judée furent émues, » des ruiſſeaux de larmes coulerent des » yeux de tous leurs habitans; ils furent » quelque tems ſaiſis, muets, immobiles: » un effort de douleur rompant enfin ce » long & morne ſilence, d'une voix en- » trecoupée de ſanglots, que formoient » dans leurs cœurs la triſteſſe, la piété, la

» crainte, ils s'écrierent : Comment eſt » mort cet homme puiſſant qui ſauvoit le » peuple d'Iſraël ? A ces cris Jéruſalem » redoubla ſes pleurs ; les voutes du tem- » ple s'ébranlerent, le Jourdain ſe trou- » bla, & tous ſes rivages retentirent du » ſon de ces lugubres paroles : Comment » eſt mort cet homme puiſſant? *&c.*» Avec quel ſoin l'Orateur a coupé, comme par des ſoupirs, ces mots, *faiſis, muets, immobiles !* Comme les deux dactiles renverſés expriment bien l'impétuoſité de la douleur, & les deux ſpondées qui les ſuivent l'effort qu'elle fait pour éclater ! Comme la lenteur & la reſonnance des ſons rendent bien l'image de ce *long & morne ſilence !* Comme le dipirriche & le dactile ſuivis d'un ſpondée, peignent vivement les pleurs de Jéruſalem ! Comme le mouvement renverſé de l'iambe & du chorée dans *s'ĕbrānlērĕnt*, eſt analogue à l'action qu'il exprime ! Combien plus frappante encore eſt l'harmonie imitative dans ces mots, « le Jour- » dain ſe troubla, & ſes rivages reten-

» tirent du ſon de ces lugubres paroles » !

Boſſuet n'a pas donné une attention auſſi ſérieuſe au choix des nombres : ſon harmonie eſt plûtôt dans la coupe des périodes, briſées ou ſuſpendues à propos, que dans la lenteur ou la rapidité des ſyllabes ; mais ce qu'il n'a preſque jamais négligé dans les peintures majeſtueuſes, c'eſt de donner des appuis à la voix ſur des ſyllabes ſonores & ſur des nombres impoſans.

« Celui qui règne dans les cieux, & de » qui relevent tous les Empires, à qui ſeul » appartient la gloire, la majeſté, l'indé- » pendance, *&c.* » Qu'il eût placé l'*indépendance* avant *la gloire* & *la majeſté ;* que devenoit l'harmonie ? « Il leur apprend (dit- » il en parlant des Rois), il leur apprend » leurs devoirs d'une manière ſouveraine » & digne de lui ». Qu'il eût dit ſeulement *d'une manière digne de lui*, ou *d'une manière abſolue & digne de lui ;* l'expreſſion perdoit ſa gravité : c'eſt le ſon déployé ſur la pénultième de *ſouveraine* qui en fait la pompe.

« Si elle eut de la joie de regner ſur une » grande nation (dit-il de la Reine d'Angleterre) », c'eſt parce qu'elle pouvoit » contenter le deſir immenſe qui ſans ceſſe » la ſollicitoit à faire du bien ». Retranchez l'épithete *immenſe*, ſubſtituez-y celle d'*extréme*, ou telle autre qui n'aura pas cette nazale volumineuſe ; l'expreſſion ne peindra plus rien.

Examinons du même Orateur le tableau qui termine l'Oraiſon funèbre du grand Condé. « Nobles rejettons de tant de Rois, » lumières de la France, mais aujourd'hui » obſcurcies & couvertes de votre dou- » leur comme d'un nuage, venez voir le » peu qui vous reſte d'une ſi auguſte naiſ- » ſance, de tant de grandeur, de tant de » gloire. Jettez les yeux de toutes parts : » voilà tout ce qu'a pu faire la magnifi- » cence & la piété pour honorer un héros. » Des titres, des inſcriptions, vaines mar- » ques de ce qui n'eſt plus ; des figures qui » ſemblent pleurer autour d'un tombeau, & » de fragiles images d'une douleur que le

» tems emporte avec tout le reſte ; des » colonnes qui ſemblent vouloir porter juſ- » qu'au ciel le magnifique témoignage de » votre néant ». Quel exemple du ſtyle harmonieux ! *Obſcurcies & couvertes de votre douleur* n'auroit peint qu'à l'imagination, *comme d'un nuage* rend le tableau ſenſible à l'oreille. Boſſuet pouvôit dire, *les déplorables reſtes d'une ſi auguſte naiſſance ;* mais pour exprimer ſon idée il ne lui falloit pas de grands ſons: il a préféré *le peu qui reſte*, & a reſervé la pompe de l'harmonie pour *la naiſſance*, *la grandeur & la gloire*, qu'il a fait contraſter avec ces foibles ſons. La même oppoſition ſe fait ſentir dans ces mots, *vaines marques de ce qui n'eſt plus*. Quoi de plus expreſſif à l'oreille qne ces figures *qui ſemblent pleurer āutōur d'ūn tōmbeāu !* C'eſt la lenteur d'une pompe funèbre. Et que l'on ne diſe pas que le haſard produit ces effets : je découvre par-tout dans les bons Écrivains les traces du ſentiment ou de la réflexion : ſi ce n'eſt point l'art, c'eſt le génie ; car le génie eſt l'inſtinct des grands

hommes. Il ſuffit de lire ces paroles de Fléchier dans la peroraiſon de Turenne : « Ce grand homme étendu ſur ſes propres » trophées, ce corps pâle & ſanglant au- » près duquel fume encore la foudre qui l'a » frappé ». Il ſuffit de les lire à haute voix, pour ſentir l'harmonie qui reſulte de cette longue ſuite de ſyllabes triſtement ſonores, terminée tout-à-coup par ce dipirriche, *qui l'ă frăppĕ*. Dans le même endroit, au-lieu *de la religion & de la patrie ēplŏrēĕ*, que l'on diſe, *de la religion & de la patrie en pleurs*, il n'y a plus aucune harmonie; & cette différence ſi ſenſible pour l'oreille, dépend d'un dichorée ſur lequel tombe la période: effet ſingulier de ce nombre, dont on peut voir l'influence dans preſque tous les exemples que je viens de citer, & qui dans notre langue, comme dans celle des Latins, conſerve ſur l'oreille le même empire qu'il exerçoit du tems de Cicéron (*a*).

Je n'ai fait ſentir juſqu'à préſent qu'une

(*a*) *Filii temeritas cōmprŏbāvĭt.*

harmonie majeſtueuſe & ſombre, parce que j'en ai pris les modèles dans des diſcours où tout reſpire la douleur. Mais dans les momens tranquilles, dans la peinture des douces émotions de l'ame, dans les tableaux naïfs & touchans, l'Éloquence françoiſe a mille exemples du pouvoir & du charme de l'harmonie. Liſez les diſcours enchanteurs que le vénérable Maſſillon adreſſoit à un jeune Roi; vous verrez combien la mélodie des paroles ajoûte à l'onction céleſte de la ſageſſe & de la vertu.

Le Poëme épique eſt encore plus varié dans ſon harmonie; mais par malheur nous avons peu de Poëmes en proſe que l'on puiſſe citer comme des modèles du ſtyle harmonieux: il ſemble que les Traducteurs n'ayent pas même eu la penſée de ſubſtituer à l'harmonie des Poëtes anciens les nombres & les mouvemens dont notre langue étoit capable. Cependant on en trouve plus d'un exemple dans la traduction du Paradis perdu & dans celle de

Digitized by Google

l'Iliade ; & quoi qu'en disent les partisans trop zélés de nos vers, lorsque dans Homere la terre est ébranlée d'un coup du trident de Neptune, l'effroi de Pluton qui *s'élance de son trône*, est mieux peint par ces mots de Madame Dacier que par l'hémistiche de Boileau, *Pluton sort de son trône.* Et lorsqu'elle dit des enfers : « Cet » affreux séjour, demeure éternelle des » tenèbres & de la mort, abhorré des » hommes & craint même des dieux » ; sa prose me semble, même du côté de l'harmonie, au-dessus des vers :

Cet empire odieux
Abhorré des mortels & craint même des dieux ;

où l'on ne trouve rien de semblable à ces nombres, *demeure éternelle des ténèbres & de la mort.*

L'Auteur du Télémaque excelle dans les situations paisibles. Sa prose mélodieuse & tendre exprime le caractère de son ame, la douceur & l'égalité ; mais dans les momens où l'expression demanderoit des mouvemens brusques & rapides ; son style n'y

répond pas assez. On voit dans les mêmes tableaux, des exemples du charme naturel de son harmonie, & du défaut de vigueur qu'on lui reproche avec raison.

Jettons les yeux sur la description de la grotte de Calipso: « Les doux zéphirs con-
» servoient en ce lieu, malgré les ardeurs
» du soleil, une délicieuse fraîcheur: des
» fontaines coulant avec un doux murmu-
» re, sur des prés semés d'amaranthes & de
» violettes, formoient en divers lieux des
» bains aussi purs & aussi clairs que le cryf-
» tal. Mille fleurs naissantes émailloient les
» tapis verds dont la grotte étoit environ-
» née: là on trouvoit un bois de ces arbres
» touffus qui portent des pommes d'or, &
» dont la fleur, qui se renouvelle dans tou-
» tes les saisons, répand le plus doux de
» tous les parfums. Ce bois sembloit cou-
» ronner ces belles prairies, & formoit une
» nuit que les rayons du soleil ne pou-
» voient percer: là on n'entendoit jamais
» que le chant des oiseaux, ou le bruit d'un
» ruisseau qui se précipitant du haut d'un

» rocher, tomboit à gros bouillons pleins » d'écume, & s'enfuyoit au-travers de la » prairie ». Qui ne ſent pas la mélodie que répand dans ces périodes le choix & l'enchaînement de ces mots, *une délicieuſe fraîcheur; des prés ſemés d'amaranthes & de violettes; auſſi clair que le cryſtal; mille fleurs naiſſantes émailloient ces tapis verds, &c?* Que l'on déplace, que l'on change quelques-uns de ces nombres; qu'au lieu de cette chûte, *tomboit à gros bouillons pleins d'écume*, où le dichorée eſt encore employé, on écrive, *tomboit à gros bouillons en écumant*, il ſemble que ce ne ſoit plus la même choſe, tant l'harmonie ajoûte à la couleur. Mais pour peindre la fuite du ruiſſeau il eût fallu des nombres fugitifs; & *au-travers de la prairie* eſt une finale traînante.

Aucun de ces exemples, me dira-t-on, n'eſt inconteſtable: je l'avoue, & la raiſon en eſt que la proſodie de la langue n'eſt pas encore décidée. Mais, 1°. j'oſe dire qu'il n'eſt pas de bon lecteur qui ne donne

aux mots que j'ai notés la quantité que je leur assigne ; 2°. si les exemples sont douteux, l'expérience est infaillible ; & il n'y a personne qui n'éprouve tous les jours en écrivant, qu'après avoir rendu complettement son idée, il lui manque souvent quelque chose. Or cette inquiétude n'est pas celle de l'esprit, car il est content ; mais celle de l'oreille qui demande le nombre, & qui n'est tranquille qu'après qu'un mot, quelquefois inutile au sens, est venu remplir la mesure.

C'est sur-tout dans le récit, que le Poëte doit rechercher les nombres : ils ajoûtent au coloris des peintures un degré de vérité qui les rend mobiles & vivantes. Par-là les plus petits objets deviennent intéressans ; une paille, une feuille qui voltige dans un vers nous étonne & nous charme l'oreille.

Sæpè levem paleam & frondes volitare caducas (*a*).

Mais dans le style passionné, c'est à la coupe des périodes qu'il faut s'attacher ;

(*a*) On voit voler la feuille & la paille légère.

c'eſt de-là que dépend eſſentiellement l'imitation des mouvemens de l'ame.

Virg. *Me me adſum qui feci : in me convertite ferrum, O Rutuli ! mea fraus omnis : nihil iſte nec auſus, Nec potuit* (*a*).

L'impatience, la crainte de Niſus pouvoit-elle être mieux exprimée? quoi de plus vif, de plus preſſant que cet ordre de Jupiter?

Idem. *Vade, age, nate, voca zephiros & labere pennis* (*b*).

Voyez au contraire dans le monologue d'Armide, l'effet des mouvemens interrompus.

Frappons. . . . Ciel ! qui peut m'arrêter?
Achevons.... Je frémis. Vengeons-nous.... Je ſoupire.
Eſt-ce ainſi que je dois me venger aujourd'hui?
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.

(*a*) Me voici : j'ai tout fait : tournez ſur moi vos coups,
Rutules ! c'eſt mon crime : il n'en eſt point complice.
Mon ami n'a rien pu, rien tenté contre vous.

(*b*) Vole, appelle Zéphire, & deſcends ſur ſes aîles.

Plus

Plus je le vois, plus ma vengeance eſt vaine.
Mon bras tremblant ſe refuſe à ma haine.
Ah quelle cruauté de lui ravir le jour !
A ce jeune héros tout cede ſur la terre.
Qui croiroit qu'il fût né ſeulement pour la guerre ?
Il ſemble être fait pour l'amour.

Dans tout ce que je viens de dire en faveur de notre langue, pour encourager les Poëtes à y chercher la double harmonie des ſons & des mouvemens, je n'ai propoſé que la ſimple analogie des nombres avec le caractère de la penſée. La reſſemblance réelle & ſenſible des ſons & des mouvemens de la langue avec ceux de la nature, cette harmonie imitative qu'on appelle *Onomatopée*, & dont nous voyons tant d'exemples dans les Anciens, n'eſt pas permiſe à nos Poëtes. La raiſon en eſt, que dans la formation des langues Grecque & Latine, l'oreille avoit été conſultée, au-lieu que les langues modernes ont pris naiſſance dans des tems de barbarie, où l'on parloit pour le beſoin & nul-

lement pour le plaiſir. En général, plus les peuples ont eu l'oreille ſenſible & juſte, plus le rapport des ſons avec les choſes a été obſervé dans l'invention des termes. La dureté de l'organe a produit les langues apres & rudes; l'exceſſive délicateſſe a produit les langues foibles, ſans énergie & ſans couleur. Or une langue qui n'a que des ſyllabes apres & fermes, ou que des ſyllabes molles & liantes, a le défaut d'un monocorde. C'eſt de la variété des voyelles, & des articulations, que dépend la fécondité d'une belle harmonie. Dire d'une langue qu'elle eſt douce ou qu'elle eſt forte, c'eſt dire qu'elle n'a qu'un mode; une langue riche les a tous. Mais ſi les divers caractères de fermeté & de molleſſe, de douceur & d'apreté, de vîteſſe & de lenteur y ſont répandus au haſard, elle exige de l'Écrivain une attention continuelle, & une adreſſe prodigieuſe pour ſuppléer au peu d'intelligence & de ſoin qu'on a mis dans la formation de ſes élémens; & ce qu'il en coûtoit aux Démoſ-

thènes & aux Platons, doit nous conſoler de ce qu'il nous en coûte. Il n'eſt facile dans aucune langue de concilier l'harmonie avec les autres qualités du ſtyle; & ſi l'on veut imaginer une langue qui peigne naturellement, il faut la ſuppoſer, non pas formée ſucceſſivement & au gré du peuple, mais compoſée enſemble & de concert, par un Métaphyſicien comme Locke, un Poëte comme Racine, & un Grammairien comme du Marſais. Alors on voit éclore une langue à-la-fois philoſophique & poëtique, où l'analogie des termes avec les choſes eſt ſenſible & conſtante, non-ſeulement dans les couleurs primitives, mais dans les nuances les plus délicates; de manière que les ſynonymes en ſont gradués du rapide au lent, du fort au foible, du grave au léger, &c. Au ſyſtème naturel & fécond de la génération des termes, depuis la racine juſqu'aux derniers rameaux, ſe joint une richeſſe prodigieuſe de figures & de tours, une variété infinie dans les mouvemens, dans les tons, dans le mé-

lange des ſons articulés & des quantités proſodiques, par conſéquent, une extrême facilité à tout exprimer, à tout peindre: ce grand ouvrage une fois achevé, je ſuppoſe que les inventeurs donnaſſent pour eſſais quelques morceaux traduits d'Homère & d'Anacréon, de Virgile & de Tibule, de Milton & de l'Arioſte, de Corneille & de Lafontaine: d'abord ce ſeroient autant de griſes qu'on s'amuſeroit à expliquer à l'aide des livres élémentaires; peu-à-peu on ſe familiariſeroit avec la langue nouvelle, on en ſentiroit tout le prix: on auroit même par la ſimplicité de ſa méthode, une extrême facilité à l'apprendre; & bien-tôt pour la première fois, on goûteroit le plaiſir de parler un langage qui n'auroit eu ni le peuple pour inventeur, ni l'uſage pour arbitre, & qui ne ſe reſſentiroit ni de l'ignorance de l'un ni des caprices de l'autre. Voilà un beau ſonge, me dira-t-on: Je l'avoue, mais ce ſonge m'a ſemblé propre à donner l'idée de ce que j'entends par l'harmonie d'une langue; &

tout l'art du ſtyle harmonieux conſiſte à rapprocher, autant qu'il eſt poſſible, de ce modèle imaginaire la langue dans laquelle on écrit.

CHAPITRE VII.

Du Méchaniſme des Vers.

LE ſentiment du nombre nous eſt ſi naturel, que chez les peuples les plus ſauvages la danſe & le chant ſont cadencés. Par la même raiſon, dès qu'on s'eſt aviſé de parler en chantant, les ſons articulés ont dû s'accommoder au chant. Telle eſt l'origine des vers (*a*). Ce qui les diſtingue de la proſe, c'eſt la rime, la meſure & la cadence.

La rime eſt la conſonnance des finales des vers. Cette conſonnance doit être ſenſible à l'oreille : il faut donc qu'elle tombe

(*a*) *Illud quidem certum, omnem Poeſin olim cantatam fuiſſe.* (Iſaac Voſſius.)

Digitized by Google

ſur des ſyllabes ſonores ; & ſi les vers finiſſent par une muette, la rime doit être double & commencer à la pénultième : *attendre, prétendre ; auſpice, propice.* Quoique dans les finales des mots les conſonnes qui ſuivent la voyelle ne ſe faſſent preſque jamais ſentir, cependant, pour rimer à l'œil en même tems qu'à l'oreille, & concilier ainſi le ſuffrage des deux ſens, on veut que les deux finales préſentent les mêmes caractères, ou des caractères équivalens : par exemple, *Sultan* ne rime point avec *inſtant ; inſtant* & *attend* riment enſemble.

Le nombre a été juſqu'ici confondu dans nos vers avec la meſure ; ou plûtôt on ne leur a donné ni meſure ni nombre précis : c'eſt pourquoi il eſt ſi facile d'en faire de mauvais, & ſi difficile d'en faire de bons.

Nos vers réguliers ſont de douze, de dix, de huit ou de ſept ſyllabes : voilà ce qu'on appelle meſure. Le vers de douze eſt coupé par un repos après la ſixième,

Digitized by Google

& le vers de dix, après la quatrième : le repos doit tomber ſur une ſyllabe ſonore, & le vers doit finir tantôt par une ſonore, tantôt par une muette : voilà ce qu'on appelle cadence.

Toutes les ſyllabes du vers, excepté la finale muette, doivent être ſenſibles à l'oreille : voilà ce qu'on appelle nombre.

On ſait que la ſyllabe muette eſt celle qui n'a que le ſon de cet *e* foible, qu'on appelle *muet* ou *féminin :* c'eſt la finale de *vie* & de *flamme*. Toute autre voyelle a un ſon plein.

Dans le cours du vers, l'*e* féminin n'eſt admis qu'autant qu'il eſt ſoutenu d'une conſonne, comme dans *Rome* & dans *gloire*. S'il eſt ſeul, il ne fait pas nombre, & l'on eſt obligé de placer après lui une voyelle qui l'efface, comme *vi'active*, *anné'abondante :* cela s'appelle éliſion. L'*h* initiale, qui n'eſt point aſpirée, eſt nulle ; & n'empêche pas l'éliſion.

On peut élider l'*e* muet final, quand même il eſt articulé ou ſoutenu d'une con-

ſonne ; mais on n'y eſt pas obligé : *gloire durable* & *gloir'éclatante* ſont au choix du Poëte. Si l'on veut que l'*e* muet articulé faſſe nombre, il faut ſeulement éviter qu'il ſoit ſuivi d'une voyelle ; comme ſi l'on veut qu'il s'élide, il faut qu'une voyelle initiale lui ſuccede immédiatement. Dans la liaiſon *d'hommes illuſtres*, l'*e* muet *d'hommes* ne s'élide point : l'*s* finale y met obſtacle.

Il n'y a d'éliſion que pour l'*e* muet : la rencontre de deux voyelles ſonores s'appelle *hiatus ;* & l'*hiatus* eſt banni du vers. Je crois avoir prouvé qu'on a eu tort de l'en exclure : quoi qu'il en ſoit, l'uſage a prévalu.

J'ai dit que la finale du vers eſt tour-à-tour ſonore & muette. Le vers à finale ſonore s'appelle *maſculin*, les Anglois le nomment, vers *à rime ſimple*, & les Italiens, vers *tronqué*. Le vers à finale muette s'appelle *féminin*, les Anglois & les Italiens le nomment, vers *à rime double*. Il eſt vrai que dans le vers François, la finale eſt plus

Digitized by Google

foible que dans le vers Italien ; mais l'une eſt auſſi brève que l'autre, & c'eſt de la durée, non de la qualité des ſons, que réſulte le nombre du vers.

Cette finale, ſur laquelle la voix expire, n'étant pas aſſez ſenſible à l'oreille pour faire nombre, on la regarde comme ſuperflue, & on ne la compte pas. Le vers féminin, dans toutes les langues, a donc le même nombre de ſyllabes que le vers maſculin, & de plus ſa finale muette.

Les vers maſculins ſans mélange auroient une marche bruſque & heurtée ; les vers féminins ſans mélange auroient de la douceur, mais de la molleſſe. Au moyen du retour alternatif & périodique de ces deux eſpèces de vers, la dureté de l'un & la molleſſe de l'autre ſe corrigent mutuellement, & la variété qui en réſulte eſt je crois un avantage de notre Poëſie ſur celle des Italiens, ſur-tout ſi l'on s'applique à donner à l'entrelacement des rimes toute la grace qu'il peut avoir.

On a voulu juſqu'à préſent que la Tra-

Digitized by Google

gédie & l'Épopée fuſſent rimées par diſtiques, & que ces diſtiques fuſſent tour-à-tour maſculins & féminins. On a permis les rimes croiſées au Poëme lyrique, à la Comédie & à tout ce qu'on appelle Poëſies familieres & fugitives. Ainſi la gêne & la monotonie ſont pour les longs Poëmes; & les plus courts ont le double avantage de la liberté & de la variété. N'eſt-ce pas plûtôt aux Poëmes d'une longue éténdue qu'il eût fallu permettre les rimes croiſées? je le croirois plus juſte, non-ſeulement parce que les vers maſculins & féminins entrelacés n'ont pas la fatigante monotonie des diſtiques, mais parce que leur marche libre, rapide & fière, donne du mouvement au récit, de la véhémence à l'action, du volume & de la rondeur à la période poëtique. On a pris pour de la majeſté la peſanteur des vers qui ſe tiennent comme enchaînés deux-à-deux, & qui ſe retardent l'un l'autre; mais la majeſté conſiſte dans le nombre, le coloris, l'éclat & la pompe du ſtyle; & le morceau

le plus majeſtueux de la Poëſie françoiſe, la Prophétie de Joad dans Athalie, eſt écrit en rimes croiſées. Voyez de même dans l'Opéra de Proſerpine, s'il manque rien à la majeſté des vers entrelacés dans le début de Pluton. Du reſte, on ſait que la néceſſité gênante & continuelle de deux rimes accouplées, amene ſouvent des vers foibles & ſuperflus: or une difficulté infructueuſe eſt toûjours un vice dans l'art.

Mais de quelque façon que l'on entrelace les rimes, l'oreille exige qu'il n'y ait jamais de ſuite deux finales pleines, ni deux muettes de différens ſons, comme *vainqueur* & *combat*, comme *victoire* & *couronne*. Elle demande auſſi que la rime ne change qu'au repos abſolu. C'eſt une règle trop négligée, & j'aurai lieu de faire voir combien elle contribue à donner aux vers un mouvement périodique & nombreux.

Peut-être y a-t-il encore de nouveaux moyens d'ajoûter au nombre & à la ca-

Digitized by Google

dence de nos vers : eſſayons de les rechercher par la voie de l'analogie. Ceci eſt inutile aux Poëtes qui ont l'oreille ſenſible & juſte ; mais la délicateſſe de l'organe n'eſt pas donnée à tous ceux qui ont du talent pour la Poëſie ; & ſi par la méthode on y peut ſuppléer, on aura fait quelque choſe d'utile.

Les Italiens regardent comme un avantage de leur vers ſur le nôtre, le double accent qui le frappe, & le changement du repos.

Ils appellent accent, une ſyllabe de poids ſur laquelle la voix ſe repoſe à l'hémiſtiche & à la fin du vers. Il eſt certain que ces deux appuis marquent la cadence ; mais nos bons Poëtes les ont obſervés ſans autre guide que l'oreille, & cela n'eſt pas mal-aiſé. Toutefois je ne prétends pas qu'on en faſſe une règle ſévère : je dis ſeulement, que dans un morceau de Peinture ou d'Éloquence, lorſque le vers doit marcher avec pompe, il eſt auſſi facile qu'avantageux de placer à l'hémiſtiche &

Digitized by Google

à la fin du vers deux ſons mâles & ſoutenus, ſur leſquels la voix ſe repoſe & s'étende ; & l'on va voir que l'un des principes de la langue Françoiſe a pour objet de multiplier ces appuis.

Quant au déplacement du repos, la variété qui en réſulte peut plaire aux Italiens & aux Anglois qui les ont imités : il ſeroit même injuſte & ridicule de diſputer à des peuples auſſi cultivés leurs plaiſirs ; mais qu'il me ſoit permis d'obſerver que ce changement dans la coupe du vers héroïque Italien, diviſé tour-à-tour en 4 & 6, 5 & 5, 6 & 4, ſans compter la finale brève, lui donne tantôt la forme du vers François de dix ſyllabes, tantôt celle du Saphique ou de l'Alcaïque, & tantôt celle du Phaléuce.

Vers de dix Syllabes.

Giace il cavallo-al ſuo ſignor appreſſo.
Le cheval tombe-à côté de ſon maître.

Vers Alcaïque ou Saphique.

D'antica ſelvá-dal cavallo ſcorta.
Qualem miniſtrum-fulminis alitem.
Pindarum quiſquis-ſtudet æmulari.

Vers Phaléuce.

Non piu governa il fren la man tremante
Arces turrigeræ-ſuperba tecta.

Or notre oreille répugne à ces interruptions du mouvement donné ; & nous avons pour nous l'exemple des Anciens, qui dans leurs Poëmes héroïques n'ont fait que varier le nombre, ſans jamais changer le rithme du vers.

Il eſt vrai que les vers héroïques Italiens étant féminins preſque ſans mélange, ils ſeroient monotones s'ils avoient tous la même coupe. Mais notre vers de dix ſyllabes n'a pas cet inconvénient : la marche en eſt régulière & n'eſt point fatigante ; il coule de ſource ; il eſt doux ſans lenteur ; il eſt rapide ſans caſcade ; & l'inégalité des deux hémiſtiches, avec le mélange des finales alternativement ſonores & muettes, en ſuppoſant les rimes croiſées, ſuffiroit pour le ſauver de la monotonie, ſans qu'on altérât le mouvement.

Il faut avouer cependant qu'il n'y a que les vers Grecs & Latins où la variété

des nombres ſe concilie pleinement avec la régularité de la meſure, & c'eſt dans cette ſource qu'on doit puiſer l'art de la verſification ; mais pour tirer quelque fruit de l'exemple des Anciens, il faut commencer par ſe perſuader que notre langue a ſa proſodie, ou peut l'avoir comme les leurs, & je crois l'avoir démontré. Il eſt vrai que dans la langue Françoiſe, comme dans toutes les langues, tels nombres ſont plus rares & tels nombres plus familiers : auſſi n'eſt-elle pas indifférente à toutes les formes de vers ; & de-là vient, par exemple, le mauvais ſuccès de nos anciens Poëtes, qui ont voulu compoſer en françois des Élégiaques ſur le modèle des Latins. Mais cela prouve ſeulement qu'ils n'avoient pas étudié le caractère de la langue ; & nous allons voir qu'il y a des mouvemens qu'elle obſerve ſans nul effort.

Je demanderois ſeulement qu'on accordât à la proſodie poëtique ce que l'oreille ne lui refuſe pas, & ce que l'uſage même lui cede. A propos de l'*e* féminin, qui re-

doublé à la fin d'un mot, ſe change en *é* maſculin ſur la pénultième, « La langue » (dit M. l'Abbé d'Olivet) a conſulté les » principes de l'harmonie, qui demandent » que la pénultième ſoit fortifiée ſi la der- » nière eſt muette ».

Il obſerve ailleurs, « Qu'une ſyllabe dou- » teuſe, & qu'on abrège dans le cours de » la phraſe, eſt allongée ſi elle ſe trouve à » la fin : on dit *un homme honnête, un homme* » *brave ;* mais on dit *un honnête homme, un* » *brave homme* ».

Il fait remarquer auſſi, que la première ſyllabe d'*heure* eſt brève dans, *une heure entière,* & longue dans, *depuis une heure*, par la raiſon que dans l'une elle eſt paſſagère, & que dans l'autre c'eſt le point du repos.

Le même, après avoir mis au nombre des ſyllabes brèves la pénultième de *modèle, fidèle, pareſſe, careſſe, tranquile, facile, &c.* ajoûte : « Mais cela n'empêche pas que » dans le chant & dans la déclamation » ſoutenue, on n'allonge quelquefois ces « finales ».

» finales ». Et la raiſon qu'il en donne eſt, « que l'oreille a beſoin d'un ſoutien, & que » ne le trouvant pas dans la dernière, elle » le prend dans la pénultième ». Par la même raiſon il doit donc être permis d'allonger auſſi dans les vers, quand le nombre l'exige, la pénultième des mots ſuivans, fût-elle décidée brève dans le langage familier : *audace, menace; fatale, rivale; organe, profane; vaſte, faſte; éclatte, flatte; ténèbres, célèbres; veine, peine; regrette, ſecrette; pénetre, lettre; funeſte, céleſte; ſublime, victime; juſtice, propice; habite, ſubite; idole, immole; couronne, environne; homme, Rome; parfume, allume; chûte, exécute, &c.*

La Muſique vocale les prolonge, & l'oreille n'en eſt point offenſée; la déclamation peut donc les prolonger auſſi: bien entendu cependant qu'elle n'altère point la qualité du ſon : par exemple, l'*a* de *fatale* & *d'organe* ſera fermé, quoiqu'il ſoit long, ainſi que l'*è* pénultième de *miſere* & de *mere*. De même l'*o* de *couronne*, de *Rome*

& d'*idole* ſe prolongera, ſans approcher du ſon de l'*o* grave de *trône*, d'*atôme*, & de *pôle;* ce qu'il eſt important d'obſerver.

On peut m'oppoſer le peu de volume du ſon de l'*é*, de l'*i.* & de l'*u;* mais ces mêmes ſons auſſi grèles dans le latin, ne laiſſent pas de s'y prolonger; & en effet, le volume du ſon n'en décide pas la durée.

Dans les exemples que donne M. l'Abbé d'Olivet des pénultièmes longues dans certains mots & brèves dans d'autres, j'obſerve que la longue eſt le plus ſouvent affectée aux termes nobles, uſités au théâtre; & la brève, aux mots qui ſont plus en uſage dans le langage familier: ce qui prouve que la Muſique & la déclamation tendent inſenſiblement à ſe ménager des appuis ſur le ſon qui précède la finale muette; car l'oreille eſt ſans ceſſe occupée à ramener la langue aux principes de l'harmonie, & c'eſt au ſpectacle ſur-tout qu'elle apporte un diſcernement délicat.

Si la déclamation & le chant étoient conſultés ſur la proſodie poëtique, non-

Digitized by Google

ſeulement les voyelles qui précedent l'*e* muet ſeroient longues, mais toute finale pleine auroit droit de l'être, au-moins dans les repos.

La valeur des articles, & d'une infinité de monoſyllabes qui ſemblent douteux, ſeroit décidée par la même voye. Par exemple, l'uſage conſtant du théâtre veut que l'*è* ouvert de *mes*, *ſes*, *les* ſe prolonge s'il eſt ſuivi d'une brève, *mēs amis*, ou d'un monoſyllabe long, *mēs yeux*; mais il permet qu'on l'abrège avant les mots dont la première eſt longue, *lĕs enfers*; & tel eſt le génie de notre langue, que dans un nombre, quel qu'il ſoit, l'oreille & la voix ne demandent qu'un point d'appui. De trois ſyllabes, dont chacune ſeroit longue au beſoin, la voix choiſira donc celle dont la lenteur favoriſe le plus l'expreſſion, & gliſſera ſur les deux autres. Écoutez une Actrice récitant ce vers dans le rôle d'Inès.

Éloignez mes enfans, ils redoublent mes maux.

Vous allez voir que dans ce nombre, *mes enfans*, la voix paſſe rapidement la pre-

mière, appuie en gémiſſant ſur la ſeconde, & tombe comme épuiſée ſur la troiſième.

Cette obſervation peut faire entendre comment une infinité de ſyllabes changent de valeur, pour favoriſer l'expreſſion & le nombre: avantage ineſtimable de notre langue, ſi l'on ſavoit en profiter. Les Grecs ſe donnoient la même licence, & l'on en a fait des figures de mots ſous le nom de *ſiſtole* & de *diaſtole;* mais les choſes de ſentiment n'ont pas beſoin d'autorité.

En général, l'uſage du théâtre applanit preſque toutes les difficultés de la proſodie poëtique. Soit que la ſenſible Clairon récite les vers de Racine; ſoit que le mélodieux Lully ait noté les vers de Quinault; il n'y a point d'oreille qui n'adopte les nombres que l'une ou l'autre lui fait ſentir. L'habitude en eſt priſe, les ſuffrages ſont recueillis, l'ouvrage eſt plus avancé qu'on ne penſe; & la valeur des mots uſités ſur l'un & l'autre théâtre étant une fois décidée, il eſt facile de déterminer par la voie de l'analogie, la quantité proſodique des

Digitized by Google

termes que l'on n'y a point encore employés. Mais ce ſeroit ſur-tout lorſque dans nos vers on commenceroit à obſerver les nombres, que le ſyſtème de la proſodie ſe développeroit à vûe d'œil.

Cependant, quel ſeroit dans nos vers l'emploi de ces nombres une fois reconnus? Mon deſſein eſt-il de renouveller l'entrepriſe abandonnée depuis près de deux cens ans, d'aſſujettir les vers François aux règles étroites des vers Latins? Non ſans doute. Mais ſi le François n'a pas les mêmes nombres que le Latin, ou que telle autre langue, il en a les équivalens: par exemple, il a peu de ſpondées & de dactiles; mais il abonde en anapeſtes, en chorées & en iambes. Je parle un langage inconnu à bien des lecteurs: pour m'en faire entendre rappellons ici les élémens des vers anciens.

Ces vers étoient compoſés de piés ou meſures. La meſure régulière avoit, comme je l'ai dit, trois ou quatre tems; & j'en ai donné les formules, avec les noms qui les déſignoient.

Du mélange du dactile, — ∪ ∪, & du ſpondée, — —, étoient compoſés le vers Héroïque ou Hexamètre, & le vers Aſclépiade. Mais dans l'Hexamètre il n'y avoit que le 5e. pié qui exigeât le dactile, & que le 6e. qui exigeât le ſpondée : dans les quatre premiers le Poëte avoit le choix du ſpondée ou du dactile, au gré de ſon oreille, & ſelon que l'image ou le ſentiment lui demandoit plus de lenteur ou de rapidité.

Pāndĭtŭr ĭntĕrĕā dŏmŭs ōmnĭpŏtēntĭs ŏlĭmpī.
Lūctāntēs vēntōs tēmpēſtātēſquĕ ſŏnōrās.
Sĭlvēſtrēm tĕnŭī Mūsām mĕdĭtārĭs āvēnā.
Ĭllă vĕl ĭntāctāe sĕgĕtĭs pĕr sūmmă vŏlārĕt.

Le ſpondée prenoit même quelquefois la place du dactile au 5e. pié, pour favoriſer l'harmonie, & l'on plaçoit alors le dactile au 4e. afin qu'il n'y eût pas trois ſpondées de ſuite à la fin du vers.

Quāe căpŭt ā cōelī rĕgĭōnĭbŭs ōſtĕndēbāt.

On voit par-là combien le nombre de l'Hexamètre étoit varié, docile & fécond. Notre langue pour l'imiter n'a pas aſſez de

Digitized by Google

dactiles & de ſpondées: les anapeſtes dont elle eſt remplie ont un mouvement oppoſé à celui du dactile; mais ſi le rithme de l'Hexamètre s'y refuſe, celui de l'Aſclépiade s'y prête aiſément.

Dans l'Aſclépiade, la place du dactile & du ſpondée étoit immuable: voici la forme de ce vers.

——, — ◡ ◡ , —, — ◡ ◡ , — ◡ ◡.

La longue, qui eſt ſeule au milieu, étoit ſuivie d'un ſilence de deux tems, qui avec elle formoit une meſure. Ainſi l'Aſclépiade étoit compoſé de cinq meſures à quatre tems. Je crois avoir déjà obſervé dans l'un des articles de l'Encyclopédie, que ce vers a ſervi de modèle à notre vers Héroïque: en effet, un Aſclépiade eſt un vers François maſculin de la plus parfaite régularité.

Moĕcēnās ătăvīs ēdĭtĕ Rēgĭbŭs.

Mais un vers François n'eſt pas un Aſclépiade: le nombre des ſyllabes & le repos ſont les mêmes; mais la valeur proſodi-

que des ſyllabes eſt déterminée dans le Latin, & ne l'eſt pas dans le François. Il eſt même impoſſible, vû l'indigence des dactiles, de faire conſtamment dans notre langue des Aſclépiades réguliers; & quand cela ſeroit facile, il faudroit l'éviter : en voici la raiſon. L'Aſclépiade eſt invariable, & par conſéquent monotone : auſſi ne l'employoit-on que dans de petits Poëmes lyriques. Nous avons deſtiné au contraire notre vers Héroïque à l'Épopée, à la Tragédie, aux deux Poëmes dont l'étendue exige le plus de variété. D'ailleurs plus l'Aſclépiade eſt compaſſé dans ſa marche, plus il s'éloigne de la liberté du langage naturel : il ne convient donc point à la Poëſie dramatique, dont le ſtyle doit être celui de la nature. Enfin le caractère de notre langue eſt d'appuyer ſur la pénultième ou ſur la dernière ſyllabe des mots; & preſque tous les piés de l'Aſclépiade ſe ſoutiennent ſur la première & gliſſent ſur les deux ſuivantes. C'en eſt aſſez pour faire ſentir que nous ne pouvons ni ne de-

vons affecter l'Aſclépiade pur. Mais n'y auroit-il pas moyen de varier les nombres de l'Aſclépiade ſans en altérer le rithme, comme on varie les notes de muſique ſans altérer la meſure du chant? C'eſt ce que j'oſe propoſer; & ſi quelqu'un regarde ce projet comme une idée chimérique, je le préviens qu'il y a dans Racine, Voltaire, Lafontaine & Quinault, que j'ai actuellement ſous les yeux, mille & mille vers meſurés, comme j'entends que les vers François peuvent l'être. Je n'en cherchois que quelques exemples, j'en ai trouvé ſans nombre; & je ne propoſe aux jeunes Poëtes que d'eſſayer par réflexion ce que leurs maîtres ont fait par un ſentiment exquis de la cadence & de l'harmonie.

Commençons par nous retracer les deux piés de l'Aſclépiade, – ⏑ –, – ⏑ ⏑: ſans changer la meſure de ces deux nombres, on peut les remplacer par l'un de ces équivalens.

⏑ – ⏑
⏑ ⏑ ⏑ ⏑
⏑ ⏑ –

D'abord ne changeons que les dactiles.

Aſclépiade pur ——, — ∪ ∪, —, — ∪ ∪, — ∪ ∪.

Equivalens. {——, ∪ ∪ —, —, ∪ ∪ —, ∪ ∪ —.
{——, ∪ — ∪, —, ∪ — ∪, ∪ — ∪.

Le mouvement n'eſt plus le même, & les piés du vers ſont égaux.

Volt. Aŭ sēin tŭmŭltŭeŭx dĕ lă guērrĕ cĭvīle.
Volt. Ūn Rōi vĭctŏrĭeŭx ĕcrāsĕ mĕs sērpĕns.
Quin. Īls sōnt ēnsĕvĕlīs ſoŭs lă māſsĕ pĕsānte.
Racine. Pōurquōi l'āſsăsĭnĕr ? qu'ă-t-īl faĭt ? ă qūel tĭtre ?

Suppoſons enſuite que dans le premier hémiſtiche le dactile ou l'équivalent prenne la place du ſpondée, & le ſpondée celle du dactile, comme dans ce vers :

Quin. L'ĭndĭffĕrēnt Ātīs n'en ſera point jaloux.

Suppoſons encore le ſecond hémiſtiche compoſé d'un dipirriche & d'un ſpondée, ou d'un ſpondée & d'un dipirriche, comme dans ces exemples :

Racine. Et je lui porte enfin mōn coeur ă dĕvŏrēr.
Quin. Vient enflammer mon ſang ĕt dĕvŏrĕr mōn cœur.

Les combinaiſons commencent à ſe multiplier ; mais ce n'eſt pas tout. Nous avons obſervé que le repos de l'Aſclépiade eſt

moitié vuide & moitié rempli par la ſyllabe longue qui ſuſpend l'hémiſtiche : or ce repos peut être tout en ſilence, & il l'eſt communément dans notre façon de réciter. Alors le premier hémiſtiche ſe ſaiſit de la ſixième ſyllabe, & devient par-là ſuſceptible des mêmes nombres que le ſecond. Dans cette ſuppoſition chaque hémiſtiche peut donc être diviſé de deux manières : en 2 & 4, & en 3 & 3.

Diviſion en 2 & 4.

— —, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, — —, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑.
⏑ ⏑ ⏑ ⏑, — —, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, — —.

Ēnfīn jĕ mĕ dĕrŏbe à la joie importune. Racine.
Cĕ quĕ lă nŭit dēs tēms enferme dans ſes voiles. Lafontaine
Leur cours ne change point ĕt vŏus ăvĕz chāngĕ. Quinault.
Il part ; dans ce moment d'Eſtrēe ĕvănŏuïe, Voltaire.

Diviſion en 3 & 3.

— ⏑ ⏑, — ⏑ ⏑, — ⏑ ⏑, — ⏑ ⏑.
⏑ ⏑ —, ⏑ ⏑ —, ⏑ ⏑ —, ⏑ ⏑ —.
⏑ — ⏑, ⏑ — ⏑, ⏑ — ⏑, ⏑ — ⏑.

Lĕ mŏmēnt ŏù jĕ pārle ēſt dĕjă lōin dĕ mōi. Boileau.
Să crōupĕ sĕ rĕcōurbe ēn rĕplïs tōrtŭeŭx. Racine.
Lĕ quādrŭpĕde ĕcūme ĕt sŏn oĕil ĕtīncĕlle. Lafontaine
Māis lĕ zĕphīr lĕgĕr ĕt l'ōndĕ fŭgĭtīve. Quinault.
Ănīmĕ l'ŭnĭvērs ĕt vĭt dāns toŭs lēs cœūrs. Voltaire.

Ces deux diviſions peuvent ſe combiner enſemble, & c'eſt encore un moyen de multiplier les formules du vers. Mais voici une ſource de variété bien plus féconde, & qui n'a pas d'exemple chez les Anciens.

Il y a, même dans le langage familier, des petits repos ou ſilences : ces repos ſont plus marqués dans la déclamation poëtique, & ils occupent des tems ſenſibles dans la meſure du vers. Si donc le Poëte ſavoit en apprécier la valeur, comme fait le Muſicien, il pourroit, avant ce ſilence, n'employer qu'un pié de trois tems, un iambe, par exemple, au-lieu d'un anapeſte, ou un chorée à la place d'un dactile.

Oui, je viens dans ſon temple adorer l'Eternel,
Jĕ vĭens ; ſelon l'uſage antique & ſolemnel.

On voit que le ſecond vers commence par un iambe ; mais aux trois tems de l'iambe ſe joint uñ tems de ſilence qui remplit la meſure. Obſervez au contraire que ſi dans le premier vers on met un ſilence après *oui*, comme cela ſe peut, *oŭi, jĕ vĭens dans ſon temple ;* l'oreille ne ſent plus le nombre

de l'anapeſte: le tems de la virgule eſt de trop. Il n'en eſt pas de même dans l'exemple ſuivant.

Oui, c'eſt Agamemnon, c'eſt ton Roi qui t'éveille.

La premiere meſure a beſoin du ſilence, qui de l'iambe fait l'anapeſte : *oŭi, c'ĕſt Ăgămēmnōn.* Le ſilence remplit de même la meſure de l'iambe dans le troiſième pié de ce vers.

Jĕ ſoŭhāitĕ, jĕ craīns, jĕ vēux, jĕ mĕ rĕpēns.

Ces petits repos, ſemés dans nos vers, y feroient ce qu'ils font en muſique ; mais il faut ſavoir les compter à propos ; & l'art de les faire valoir eſt un des preſtiges de la lecture.

La 6e. & la 12e. ſyllabe prolongées pour ſoutenir la voix ſemblent devoir altérer le nombre ; mais obſervez que l'une & l'autre ſont ſuivies d'un ſilence, & c'eſt dans ce vuide que s'étend le ſon, de manière que la meſure précédente n'en retient que la moitié : voilà pourquoi cette meſure

Digitized by Google

— ∪ — (*a*), tient la place de celle-ci, — ∪ ∪.

Tout cela demande une oreille attentive ; mais mon deſſein n'eſt pas de prouver qu'on puiſſe faire des vers harmonieux ſans peine (*b*). J'oſe dire ſeulement, que pour qui ſaura manier la langue, la liberté du choix, entre les combinaiſons innombrables que je propoſe, rend nos vers meſurés au-moins auſſi faciles que l'étoient ceux des Latins.

On peut réduire nos vers Héroïques à la meſure de l'iambe trimetre ; toutefois, l'analogie n'en eſt pas la même qu'avec l'Aſclépiade, & perſonne en les récitant ne leur donne la marche de l'iambe. J'en excepte quelques vers où le mouvement rompu & changé d'un hémiſtiche à l'autre, rend l'image plus frappante ; & en cela l'oreille a ſouvent bien guidé nos Poëtes.

Quinault. Ils nous ont appelés crüels, tirans, jaloux.

(*a*) Ce pié s'appelle crétique.

(*b*) *Anguſtam eſſe viam voluit* (Deus) *pauciſque licere.* (Vida).

Ces mouvemens rompus peuvent être employés avec beaucoup d'avantage dans les peintures vives & dans les momens paſſionnés : on les employe quelquefois auſſi dans les images lentes ; mais alors le ſpondée ſe mêle avec l'iambe.

Trāçāt ă pās tārdīſs ūn pĕnĭblē sŭllōn.

La preuve que Boileau meſuroit ce vers en Iambique & non pas en Aſclépiade, c'eſt qu'il ne s'apperçut point en le compoſant de la cacophonie, *trâçât à pas tar* que lui reprochoit un mauvais Poëte. C'eſt ainſi qu'en mutilant le vers & en altérant le nombre, un Critique mal intentionné rend dur à l'oreille ce qui ne l'eſt pas.

Notre vers de dix ſyllabes n'a point de modèle chez les Anciens : il eſt vraiſemblable que nous l'avons pris, comme les Italiens, des Poëtes Provençaux. Les Italiens n'y ont fait aucun changement : ils l'ont tel encore qu'il leur eſt venu de Provence ; nous en avons fixé le repos. Les Allemands en ont fait leur vers Dactilique, lequel eſt compoſé de trois dactiles & d'une longue.

Digitized by Google

— ◡ ◡, — ◡ ◡, — ◡ ◡, —.

Chez nous, au contraire, ſa meſure naturelle eſt d'une longue & de trois anapeſtes.

—, ◡ ◡—, ◡ ◡—, ◡ ◡—.

Obſervons que de nos quatre formules de vers, deux débutent par une meſure pleine, & deux par une meſure tronquée. Les vers à meſure pleine ſont ceux de 12 & de 8. Les vers à meſure tronquée ſont ceux de 10 & de 7.

Dans celui de 10, ſi l'on frappe ſur la première, l'hémiſtiche eſt diviſé en 1 & 3.

Pē-rĕ dŭ joūr,

Si l'on frappe ſur la ſeconde, la meſure tronquée eſt un iambe, la ſuivante un ſpondée, & l'hémiſtiche eſt diviſée en 2 & 2.

L'Ămoūr-ēſt nūd.

Le premier hémiſtiche peut donc ſe varier ainſi:

—, ◡ ◡—.
—, — ◡ ◡.
—, ◡ — ◡.
◡ —, — —.

bien entendu que la brève finale eſt une ſyllabe ſonore, & qu'elle peut ſe prolonger

ger dans l'intervale des deux hémiſtiches.

Le ſecond hémiſtiche eſt le même que celui du vers de 12 ſyllabes, & reçoit les mêmes variations.

L'avantage du vers de 10 ſur celui de 12, eſt non-ſeulement, comme je l'ai dit, dans l'inégalité des deux hémiſtiches qui le ſauve de la monotonie; mais dans une continuité plus immédiate, dans un paſſage plus preſſé d'un vers à l'autre: l'on va m'entendre. Quand les vers débutent par une meſure pleine, l'intervale des deux vers eſt une meſure vuide & complette; au-lieu que ſi le vers commence par la moitié ou les trois quarts de la meſure, le ſilence qui précede n'en eſt que le ſupplément: par exemple, ſi le ſecond vers débute par un iambe, l'intervale n'eſt que d'un tems qui ſe joint aux trois tems de l'iambe. Voilàpour quoi dans les vers de 10 ſyllabes on peut enjamber de l'un à l'autre, en ne plaçant le repos du ſens qu'à l'hémiſtiche du ſecond; ce qui ſeroit

vicieux dans les vers de 12, dont l'intervale eſt plus marqué.

Si le vers de 10 eſt frappé ſur la ſeconde, il veut débuter par un iambe : car la première doit paſſer vîte, & la ſeconde appuyer la voix. Si le vers eſt frappé ſur la première, c'eſt elle qui doit être longue ; car c'eſt elle qui devient l'appui. Voici les exemples de l'un & de l'autre.

Bĕllĕ Gāuſsīn, reçois mon tendre hommage,
Rĕçōis mēs vērs au théâtre applaudis.

C'eſt ſur-tout ce premier hémiſtiche que l'on doit travailler avec ſoin, par la raiſon même qu'il eſt court, & que ce n'eſt que par un nombre ſenſible qu'il peut être agréable à l'oreille.

On fait ſouvent débuter le vers par deux iambes : alors il manque un tems à l'hémiſtiche, & le vers n'eſt pas nombreux. Souvent auſſi la première ſyllabe eſt une brève détachée.

Dĕ toŭs lēs biĕns fût lĕ plūs prĕcĭeŭx.

Le ſilence qui précede le vers eſt alors de

trois tems, & l'appui de la voix eſt foible. Le mieux eſt donc de partir ou par une longue iſolée, ou par un iambe.

Ētrĕ l'Ămoūr, quēlquĕfoĭs jĕ dĕsīre.
Jĕ pleūre hēlās să mōrt ĕt să naīſsānce.

Je fonde mes obſervations ſur la récitation la plus cadencée, ſans diſſimuler cependant qu'il ſeroit mal de l'affecter, ſoit au théâtre, ſoit dans la lecture. Mais quoiqu'il faille ſcander les vers Latins pour en faire ſentir exactement le nombre, l'altération que la meſure éprouve quand on récite naturellement, n'empêche pas une oreille délicate & juſte de ſentir la rondeur périodique du vers; & de deux morceaux de poëſie récités avec la même négligence pour la meſure, la multitude même ne laiſſera pas de diſtinguer le plus harmonieux. Il en eſt des vers François comme des vers Latins: quoi qu'on donne au ſens & à l'expreſſion, la beauté phyſique du nombre n'échappe jamais à l'oreille. Voyez ſi au théâtre même les vers d'Inès ont pour l'oreille le charme de ceux de

Zaïre & de ceux de Britannicus.

Le vers de 9 ſyllabes employé quelquefois par Quinault, dans un chant meſuré ſur des airs de danſe, n'eſt que le vers de 10, dont on retranche la ſyllabe iſolée, & qui eſt frappé ſur la troiſième. Son défaut le plus eſſentiel eſt la trop grande inégalité de deux hémiſtiches, dont l'un eſt le double de l'autre.

Ce beau jour-ne permet qu'à l'aurore.

Auſſi n'eſt-il reçu que dans le chant, & les exemples en ſont aſſez rares.

Notre vers de 7 ſyllabes, eſt le vers Anacréontique, avec un léger changement: voici la formule de l'Anacréontique.

∪ —, ∪ —, ∪ —, ∪.

Obſervons, 1°. que la meſure en eſt de trois tems; 2°. qu'il y a une ſyllabe iſolée & comme ſuſpendue à la fin du vers; 3°. que dans la première meſure Anacréon lui-même employe ſouvent le dactile, le ſpondée & leurs équivalens, à la place de l'iambe; qu'alors cette meſure a un tems

de plus que les ſuivantes, où l'iambe eſt invariable; & que ce tems ſuperflu eſt pris dans l'intervale des deux vers, comme je l'ai obſervé à propos du vers de 10 ſyllabes qui débute par un iambe. L'intervale de deux vers Anacréontiques eſt de trois tems; mais ce n'eſt point un eſpace pur: il eſt occupé par la finale du vers qui le précede, & quelquefois par le tems ſuperflu du premier pié du vers qui le ſuit. Quand ces deux extrémités réunies forment un nombre complet, il n'y a point de ſilence d'un vers à l'autre; & l'on voit par-là combien la courſe en eſt rapide. Mais ſi le ſecond commence par un iambe, comme il n'a rien à donner à l'intervale qui le précede, il reſte au-moins dans cet intervale un tems de ſilence pur; car la finale du premier vers n'en peut jamais remplir que deux.

Or voici en quoi notre vers de 7 ſyllabes differe du vers Anacréontique.

Il a de même, avec trois iambes, une ſyllabe détachée; mais c'eſt la premiere du

vers : & la raiſon qui a déterminé l'oreille à ce déplacement eſt ſenſible. Nous avons un vers à finale muette ; les Grecs & les Latins n'en avoient pas. Si donc la ſyllabe iſolée étoit à la fin du vers François, la muette ſuperflue du vers féminin formeroit avec elle un nombre abſolu, – ◡, d'un mouvement oppoſé à celui de l'iambe, ◡ –: c'eſt ce que l'oreille ſemble avoir évité. Il eſt vrai qu'on a le choix de ces deux mouvemens; mais ils ne ſont pas compatibles: auſſi ne voit-on jamais dans le vers Anacréontique le chorée, – ◡, à la place de l'iambe, ◡ –; & ſi Anacréon employe quelquefois le premier de ces nombres, c'eſt ſans mélange du ſecond, comme Barnès l'a remarqué dans l'Ode 61e.

Les Allemands, qui dans leur vers Héroïque ont préféré l'iambe au chorée, ne laiſſent pas d'avoir auſſi leur vers Trochaïque, qui n'eſt autre choſe que deux de nos vers de 7 ſyllabes ſur la même ligne. Les Italiens ont ce même vers, qu'ils appellent vers Martellien, & qui répond, diſent-ils,

au vers iambique de Térence & de Plaute ; mais dans le fait il ſe réduit à deux vers de 7 ſyllabes, écrits de ſuite & non rimés.

Nous avons la liberté de ſubſtituer le chorée à l'iambe ; & rien n'eſt plus facile que de renverſer le mouvement de ces deux nombres. Un monoſyllabe long, placé avant des iambes, en fait des chorées ; un monoſyllabe bref, placé avant des chorées, en fait des iambes ; mais la voyelle muette, qui dans notre langue fait le plus ſouvent la brève du chorée, a le ſon ſi foible, qu'à peine eſt-elle ſenſible après une longue ſonore. De-là vient que notre vers Trochaïque eſt encore plus ſautillant que celui des Latins & que celui des Italiens mêmes. Le caractère de notre langue eſt donc plus analogue à l'iambe, & ce nombre eſt pour nos petits vers ce que l'anapeſte eſt pour nos vers de 10 & 12 ſyllabes. Il y a de plus un avantage à le préférer au chorée : outre que celui-ci eſt plus léger ſans être plus rapide, il laiſſe plus d'intervale vuide dans

le paſſage d'un vers à l'autre, ce qui en retarde le mouvement, comme je vais le faire ſentir. Que notre vers ſoit Trocaïque à finale muette ;

— ∪, — ∪, — ∪, — ∪.

tous les nombres en ſont complets, & le ſilence qui le ſuit eſt une meſure abſolument vuide. Qu'il ſoit iambique féminin avec la première iſolée ;

—, ∪ —, ∪ —, ∪ —, ∪.

la finale brève allant ſe joindre à la longue initiale du vers ſuivant, forme avec elle un iambe plein; ce nombre roule ſans interruption d'un vers à l'autre, & l'oreille ne ſent point de vuide dans l'intervale des deux vers. Qu'il ſoit iambique maſculin,

—, ∪ —, ∪ —, ∪ —.

un nombre abſolu le termine ; mais l'intervale qui le ſuit ne laiſſe pas d'être réduit à un ſeul tems de ſilence par la ſyllabe initiale du ſecond vers, qui étant longue en occupe deux. Ainſi, le plus long vuide qui les ſépare eſt d'un tiers de meſure ; à-moins que l'initiale du ſecond vers ne ſoit brève,

ce qu'il faut éviter le plus qu'il eſt poſſible, par la raiſon, comme je l'ai dit, que cette ſyllabe frappée doit pouvoir ſoutenir la voix. C'eſt donc une propriété des vers de 7 ſyllabes, comme de ceux de 10, de ſe lier l'un à l'autre par des ſyllabes d'attente, s'il m'eſt permis de le dire; au-lieu que ceux de 8, comme ceux de 12, ſont ſéparés par un vuide abſolu.

A l'initiale iſolée du vers de 7 ſyllabes, ajoûtez une brève qui complette le nombre, & vous aurez le vers de 8 ſyllabes,

⏑ —, ⏑ —, ⏑ —, ⏑ —.

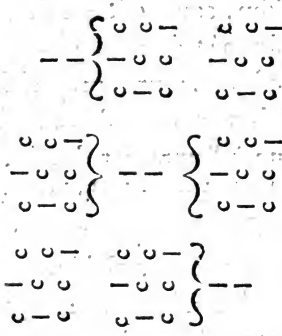
il peut être auſſi Trocaïque;

— ⏑, — ⏑, — ⏑, — ⏑.

& dans l'un & l'autre la meſure eſt de trois tems, mais d'un mouvement oppoſé.

Ce renverſement de rithme employé avec goût peut ajoûter à l'expreſſion du ſentiment ou de l'image; mais s'il arrive à tout propos, il trompe & fatigue l'oreille. Le vers de 8 ſyllabes ſe meſure auſſi à quatre tems: alors il eſt compoſé de trois piés, dont l'un doit être ſpondée, & les deux

autres dactiles, ou équivalens du dactile.



On voit, par les combinaiſons dont ces formules ſont ſuſceptibles, que ce ne ſeroit pas mettre le Poëte à l'étroit que de lui en preſcrire l'uſage. Cependant, on peut m'oppoſer qu'avec la liberté d'employer des nombres de toute eſpèce, notre vers de 8 ſyllabes ne laiſſe pas d'être harmonieux. Je commence par avouer que c'eſt celui de tous qu'on a le plus négligé du côté du nombre. On trouve dans nos bons Poëtes une infinité de vers de 10 & de 12 ſyllabes qui ſe ſcandent comme les Latins, ſans faire violence à la proſodie ; nos vers

de 7 ſyllabes ſe décident aſſez pour la marche ou du chorée ou de l'iambe; mais ceux de 8 changent à chaque pas de cadence & de mouvement. Toutefois j'avoue encore que ces vers ont le don d'en impoſer à l'oreille, & que ſans aucun nombre ils paroiſſent nombreux.

Mais cette illuſion vient, 1°. de ce qu'en récitant on altère la proſodie pour donner au vers le nombre qu'il n'a pas, & qu'on flatte l'oreille aux dépens de la langue: 2°. de ce que les Poëtes qui l'ont employé dans l'Ode, comme Malherbe & Rouſſeau, n'ont rien négligé pour le rendre ſonore, pompeux, éclatant. On en a fait des Stances; on y a ménagé des repos; on en a entrelacé les rimes de différentes manières; & le jeu ſymmétrique des deſinances, la rondeur des périodes, la beauté des images, l'éclat des paroles, enfin le peu qu'il en coûte à la voix pour ſoutenir un vers de 8 ſyllabes, & pour lui donner l'impulſion, tout cela, dis-je, en a impoſé. Si l'on en doute, qu'on eſſaye de

mettre en muſique la plus belle Ode de Malherbe ou de Rouſſeau : il n'y a pas deux ſtrophes qui, ſans violer la proſodie, ſuivent un mouvement donné. En ſeroient-elles mieux, dira-t-on, ſi l'on y avoit obſervé le nombre ? Celui qui fera cette queſtion n'a point d'oreille, & mes raiſons ne lui en donneroient pas.

Cependant je ne dois pas diſſimuler qu'il y a des nombres compoſés, dont les Anciens faiſoient uſage pour émouvoir les paſſions. Platon les trouvoit ſi dangereux, qu'il déclaroit ſérieuſement que la République étoit perdue ſi la Poëſie employoit ces nombres ; « Au-lieu (diſoit-il) que » tout ira bien tant qu'on n'uſera que des » nombres ſimples ». Il s'en faut bien que nous ſoyons ſuſceptibles de ces violentes impreſſions, qui dans la Grece changeoient les mœurs des peuples & la face des états : nos Légiſlateurs peuvent ſe diſpenſer de règler les mouvemens de la Muſique & de la Poëſie ; mais du plus au moins l'effet du nombre eſt invariable : ce qui, du tems

de Platon exprimoit le trouble de l'ame & le desordre des passions l'exprime encore; & l'effet n'en est qu'affoibli. Dans les nombres composés que l'instinct des Poëtes a choisi pour le vers de 8 syllabes, il seroit donc possible de trouver les élémens de cette harmonie imposante que nous y sentons quelquefois, & dont la cause nous est cachée. La théorie des nombres composés peut aller encore plus loin : elle peut s'étendre jusqu'aux vers de 10 & de 12 syllabes; elle peut donner les moyens d'en varier le caractère, & d'en rendre l'harmonie imitative dans les momens passionnés. Mais c'est un labyrinthe où je n'ose m'engager : il faut pour cela des lumières que je n'ai point, & des recherches que je n'ai pas faites. Pour indiquer mes idées sur l'harmonie de la prose & des vers, je n'ai pris que des nombres simples à trois & à quatre tems de mesure; je n'ai même pas examiné l'usage des piés de 3 syllabes qui excedent le nombre de quatre tems, comme le crétique, — ∪ —; moins

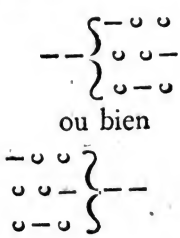
Digitized by Google

encore les piés de 4 ſyllabes, qui ont cinq, ſix, ou ſept tems de meſure comme les Épitrites & les Poëans (*a*), ſi célèbres chez les Anciens : l'analyſe de ces élémens eût occupé plus de tems & d'eſpace que je ne pouvois lui en donner ici. C'eſt dans un traité du rithme, plus philoſophique, plus approfondi que celui d'Iſaac Voſſius, que ces développemens auroient lieu, & c'eſt un ouvrage digne d'un homme plus inſtruit que moi.

Nous avons de petits vers de 6, de 5, de 4, & même de 3 ſyllabes. Le vers de 6 n'eſt autre choſe qu'un hémiſtiche de celui de 12 : il doit ſuivre les mêmes loix. Le plus nombreux & le plus fréquent eſt compoſé de deux anapeſtes. Celui de 5 eſt d'un ſpondée, précédé ou ſuivi d'un pié de 3 ſyllabes, équivalent du ſpondée.

(*a*) L'Epitrite eſt compoſé de trois longues & d'une brève ; le Poëan, de trois brèves & d'une longue, dans leurs quatre combinaiſons.

Digitized by Google



ou bien

Dans ce petit vers on appuie ſur la finale du premier nombre : elle doit pouvoir ſoutenir la voix : ainſi l'anapeſte & le ſpondée y ſont mieux placés que le dactile. L'iambe y tient ſouvent la place du ſpondée ; & alors le tems qui manque à la meſure de l'iambe eſt pris dans l'intervale d'un vers à l'autre : enſorte que deux vers, dont le ſecond débute par un iambe, ſont ſéparés par un tems de ſilence ; au-lieu que ſi le ſecond commence par un ſpondée, ils ſe ſuccèdent immédiatement.

Le vers de 4 ſyllabes ſe diviſe en deux ſpondées, en deux iambes, ou en deux chorées, ſelon le mouvement donné. Souvent il accouple deux de ces nombres ; mais on doit y éviter l'alliance de l'iambe

Digitized by Google

& du chorée ; ce ſont des nombres ennemis. Voici ſes formules les plus régulières.

——, ——.
⏑—, ⏑—.
—⏑, —⏑.

Le vers de 3 eſt un dactile, un anapeſte, ou un amphibrache.

—⏑⏑.
⏑⏑—.
⏑—⏑.

Bien entendu que la dernière eſt au-moins douteuſe, ſi elle n'eſt longue ; car c'eſt le point d'appui de la voix.

On peut m'objecter que la gêne de la rime & du ſens ſuffiſent à ces petits vers, ſans les aſſujettir au nombre ; & j'avoue qu'ils méritent plus d'indulgence que les grands vers. Mais comme on ne les employe guères qu'en muſique & dans des airs de mouvement, ſi le Poëte veut que le Muſicien obſerve la proſodie, il doit commencer par l'obſerver lui-même ; & ſur-tout ne pas aſſocier des nombres incompatibles, comme le chorée & l'iambe.

Dans

Dans des vers récités poſément, comme les vers Héroïques, deux nombres d'un rithme oppoſé, le dactile & l'anapeſte, par exemple, peuvent ſe ſuccéder ſans étonner l'oreille; & nous en avons mille exemples dans nos vers les plus harmonieux: auſſi n'ai-je pas héſité à les donner pour équivalens l'un de l'autre. Mais dans un mouvement rapide & marqué, comme celui de nos petits vers, la rupture ſubite du mouvement, & le renverſement du nombre, ne peut manquer d'inquietter l'oreille: elle aime à ſuivre un mouvement donné.

Après avoir conſidéré le méchaniſme du vers en lui-même, il me reſte à dire un mot du mélange & de l'arrangement des vers en périodes, ſtances, ou couplets.

Le mélange des vers eſt relatif à la rime & à la meſure.

Jamais plus de deux vers de ſuite qui riment enſemble.

Jamais de ſuite deux vers maſculins ni deux féminins qui ne riment pas.

Jamais de changement de rime au milieu d'un ſens.

Voilà les ſeules règles preſcrites dans le mélange des vers relativement à la rime. D'excellens Poëtes les ont négligés, & leurs vers ont d'ailleurs tant de charmes, que l'on eſt tenté de prendre leurs licences pour des agrémens ; mais il faut ſe dire une fois pour toutes, que ce n'eſt jamais le défaut qui plait. Ce qui l'accompagne fait croire qu'on l'aime ; mais en l'imitant on n'imitera pas les beautés qui l'environnent & qui le parent de leurs attraits.

Il faut avouer cependant que des trois règles que je viens d'établir, il en eſt une qui quoique reçue, ne me paroît pas aſſez fondée : c'eſt la défenſe de mettre de ſuite plus de deux vers qui riment enſemble.

Les Italiens, qui ont l'oreille auſſi délicate que nous, ne font aucune difficulté de tripler la rime (*a*). Racine ſe l'eſt per-

(*a*) On trouve dans le Poëme du Taſſe des Stances, dont tous les vers ont la même finale : voilà l'excès que l'on doit éviter.

Digitized by Google

mis dans un morceau d'enthouſiaſme. Les exemples en ſont fréquens dans nos Poëſies familières, & jamais l'oreille n'en eſt offenſée.

Mais la règle de ne jamais changer la rime au milieu du ſens, loin d'être ſuivie, n'eſt pas même connue. Il eſt certain cependant que la période poëtique n'eſt jamais harmonieuſe qu'autant que cette règle eſt obſervée fidèlement. Que la rime enjambe d'un ſens à l'autre, l'eſprit ſe repoſe dans l'intervale, & l'oreille reſte comme en ſuſpens: c'eſt à quoi le ſentiment répugne. Qui croiroit, par exemple, que ces vers de Chaulieu ſont d'une pièce rimée?

Il faut encor que mon exemple,
Mieux qu'une ſtoïque leçon,
T'apprenne à ſupporter le faix de la vieilleſſe,
A braver l'injure des ans.

L'oreille veut ſuivre le mouvement de la penſée. La première règle de la Stance eſt donc qu'elle renferme un ſens complet; la ſeconde, qu'elle ſoit diviſée en

parties égales ou proportionnellement inégales.

Si la Stance eſt de 4 ou de 5 vers, le ſens doit être fini, ou du-moins ſuſpendu à la fin du ſecond; ſi elle eſt de 6, la poſe doit être après le 3e ou le 4e; de 7 ou de 8, après le 4e; de 9 ou de 10, après le 4e & le 7e. Dans toutes ces diviſions vous voyez que les parties de la Stance ſont entre elles comme 1 à 1, 1 à 2, 2 à 3, 3 à 4, rapports que l'oreille à choiſis, & qu'il ſeroit bon d'obſerver, même dans la proſe, entre les membres d'une période.

Dans un Poëme compoſé de ſtancès pareilles, ſi elles commencent par un vers maſculin, il eſt de règle qu'elles finiſſent par un vers féminin, & réciproquement, afin que dans le paſſage d'une ſtance à l'autre il n'y ait pas de ſuite deux féminins ou deux maſculins non rimés. Toutefois comme les ſtances ſont ſéparées par un intervale qui peut dérober cette diſſonance à l'oreille, je ne crois pas qu'on doive ſe faire une loi rigoureuſe de l'éviter; & les Poëtes les

plus harmonieux ſe ſont donné cette licence. Ainſi la Stance de 4 vers ou le Quatrain, peut ſe combiner de quatre manières : l'*m* indiquera le vers maſculin, & l'*f* le vers féminin.

m, f, m, f.
f, m, f, m.

& par licence,

m, f, f, m.
f, m, m, f.

Dans la Stance de 5 vers, l'une des deux rimes eſt triple, comme dans tous les nombres impairs.

m, f, f, m, f.
f, m, m, f, m.

& par licence,

m, f, m, f, m.
f, m, f, m, f. &c.

L'on ſait de combien de manières cinq élémens peuvent ſe combiner ; & il ſera facile en conſultant l'oreille, de diſtinguer celles de ces combinaiſons qui ont le plus d'harmonie & de grace. En général, plus

les vers ſont enlacés, plus l'oreille ſe complait au jeu varié des deſinances.

La Stance de 6 vers eſt compoſée de deux tercets, ou d'un quatrain & d'un diſtique. Les deux tercets peuvent ſe former de trois vers maſculins & de trois féminins ſur la même rime :

m, f, m : f, m, f.
f, m, f : m, f, m.

ou de quatre vers féminins & de deux maſculins, ou de quatre maſculins & de deux féminins, rimés deux à deux :

m, m, f : m, m, f.
f, f, m : f, f, m.
m, f, f : m, f, f.
f, m, m : f, m, m.

Les quatre vers maſculins ou féminins, au lieu de rimer deux à deux, peuvent rimer tous enſemble ; & alors la Stance peut être combinée de deux nouvelles façons :

m, f, m : m, f, m.
f, m, f : f, m, f.

Cela n'eſt pas permis ſi la rime change ; car il y auroit de ſuite deux maſculins ou deux féminins qui ne rimeroient pas, ce

Digitized by Google

qu'on doit éviter avec ſoin. Le quatrain & le diſtique peuvent changer de place ; mais ſi le diſtique eſt maſculin, le quatrain qui le ſuit ou qui le précède doit commencer ou finir par un vers féminin, *& vice versâ.*

La Stance de 7 vers eſt formée d'un quatrain & d'un tercet ; j'ai donné les formules de l'un & de l'autre.

La Stance de 8 vers ſe diviſe en deux ſtances de 4, chacune des deux compoſée de deux maſculins & de deux féminins entrelacés. Quelquefois auſſi elle eſt coupée à l'Italienne,

fffm : fffm.

les féminins à rime triplée ; mais on ne l'employe que dans le chant.

La Stance de 10 vers eſt compoſée d'un quatrain & de deux tercets : on peut en multiplier les combinaiſons ; mais celles-ci ſont les plus familières.

fmfm : ffm : ffm.
mfmf : mmf : mfm.
fmmf : mmf : mfm.

La première de ces formules eſt celle que Malherbe & Rouſſeau ont rendue ſi célèbre : c'eſt la période poëtique la mieux arrondie & la plus pompeuſe qu'on puiſſe donner à nos vers de 8 ſyllabes. Les vers de 7 la reçoivent auſſi, mais ils ne la ſoutiennent pas avec autant de majeſté.

La Stance de 9 vers, n'eſt que celle de 10 à laquelle il manque un vers du ſecond tercet.

fmfm : ffm : fm.

On voit que le pénultième étant impair, il ſe trouve ſans rime ; mais il ſe met à l'uniſſon des deux vers féminins du tercet précédent. Cette ſtance n'a pas la nobleſſe & la pompe du dixain ; en revanche elle a une variété, une légèreté qui flatte ſenſiblement l'oreille. Son agrément réſulte des diviſions proportionnelles 4, 3 & 2 qu'on y a ménagées, comme pour en diminuer le poids & en accélérer la marche.

La Stance eſt compoſée, tantôt de vers de meſure égale, comme de 7, de 8, de 12 ſyllabes ; tantôt d'un mélange de vers

Digitized by Google

inégaux. Mais ce mélange que l'on croit arbitraire ne l'eſt pas: il n'a pour règle que le ſentiment, & il n'en eſt que plus difficile. Cependant, ſi l'on étudie le méchaniſme de nos vers, & ſi l'on prend ſoin d'en obſerver les nombres, on ſe rendra bien-tôt raiſon de la prédilection ou de la répugnance de l'oreille pour tel ou tel mélange de vers. On ſentira, par exemple, pourquoi le petit vers de 6 entre ſi naturellement dans une Stance compoſée de vers de 12; pourquoi un petit vers de 4, dont la première eſt une longue détachée, ſuivie d'un dactile ou de l'équivalent, ſe mêle ſi bien avec des vers de 10: c'eſt que l'un de ces vers étant l'hémiſtiche de l'autre, le mouvement eſt ſoutenu, & le paſſage eſt inſenſible. Mais qu'à la place du vers de 6 ou de 4 ſyllabes, on mette un vers Anacréontique, le caractère de l'expreſſion change avec le nombre; la période, qui d'abord a pris la marche du dactile & du ſpondée, la quitte pour celle de l'iambe; & l'oreille eſt alors comme un courſier

délicat & ſenſible, qu'une main capricieuſe preſſe ou retient ſans ſavoir pour quoi. Il y a ſans doute des effets d'harmonie auxquels les mouvemens rompus ſont favorables ; & ces exceptions, fondées ſur l'analogie de l'expreſſion avec le ſentiment & l'image, loïn de détruire la règle, ne font que la juſtifier. Tant que la marche de la penſée eſt égale & ſoutenue, la marche de la Stance doit l'être ; celle-ci ne doit changer que pour obéir à celle-là.

On peut m'oppoſer que dans un Poëme comme l'Ode, où les mouvemens de l'ame & les tableaux de l'imagination ſont ſi rapidement variés, la coupe des ſtances & les nombres du vers devroient donc ſe varier de même, & je ſerois bien de ce ſentiment : c'eſt ce que j'ai même ſouvent admiré, non pas dans les Odes Françoiſes, mais dans les Fables de Lafontaine, l'un de nos Poëtes les plus harmonieux. Cette liberté de rompre la meſure & de changer le mouvement, eſt le plus grand avantage de nos vers libres, lorſqu'on ſait en uſer

Digitized by Google

à propos. Cependant je ne penſe pas que l'égalité des ſtances ſoit incompatible avec la variété des mouvemens. On a pu voir en combien de nombres différens pouvoit ſe varier le metre; & le vers Anacréontique, de tous les vers le plus décidé, ne laiſſe pas de s'accommoder dans le chant à mille modulations différentes. Mais c'eſt ſur-tout au vers de 8 ſyllabes qu'on peut donner tous les caractères de l'harmonie & de l'expreſſion, vû ſa docilité à prendre tour-à-tour la marche du ſpondée & du dipirriche, du dactile & de l'anapeſte, du chorée & de l'iambe, du poëan même & de l'épitrite, au gré de l'oreille & du ſentiment. De-là vient qu'il ſe mêle aux vers de 12 ſyllabes avec beaucoup de grace & de majeſté. Mais il exige d'autant plus de ſoin que l'harmonie en eſt plus libre. L'art n'eſt jamais ſi difficile que lorſque la règle l'abandonne, & que le ſeul inſtinct le conduit.

Dans mes obſervations ſur le phyſique de la langue, j'ai pu me faire illuſion: je

Digitized by Google

ne les donne pas comme des règles sûres; mais j'oſe promettre à celui qui voudra bien les vérifier, que ſon oreille ſe perfectionnera en recherchant les erreurs de la mienne.

CHAPITRE VIII.

De l'invention.

POUR concevoir l'objet de la Poëſie dans toute ſon étendue, il faut oſer conſidérer la Nature comme préſente à l'Intelligence ſuprême. Alors, non-ſeulement l'état actuel des choſes, mais le cahos, ſon développement, les métamorphoſes, les révolutions de ce tout immenſe & de ſes parties; les phénomènes innombrables qu'ont dû produire la circulation de la matière d'après les loix du mouvement, & le commerce mutuel de la penſée & du mouvement d'après les loix de l'union de l'eſprit & de la matière; tout ce qui dans le jeu des élémens, dans l'orga-

Digitized by Google

niſation des êtres vivans, animés, ſenſibles, a pu concourir à varier le ſpectacle mobile & ſucceſſif de l'univers, eſt réuni dans le même tableau. Ce n'eſt pas tout: à l'ordre préſent, aux viciſſitudes paſſées, ſe joint la chaîne infinie des poſſibles, d'après l'eſſence même des êtres, & non-ſeulement ce qui eſt, mais ce qui ſeroit dans l'immenſité du tems & de l'eſpace, ſi la Nature développoit jamais le tréſor inépuiſable des germes renfermés dans ſon ſein. C'eſt ainſi que Dieu voit la Nature; c'eſt ainſi que ſelon ſa foibleſſe le Poëte doit la contempler. S'emparer des cauſes ſecondes; les faire agir dans ſa penſée, ſelon les loix de leur harmonie; réaliſer ainſi les poſſibles; raſſembler les débris du paſſé; hâter la fécondité de l'avenir; donner une exiſtence apparente & ſenſible à ce qui n'eſt encore & ne ſera peut-être jamais que dans l'eſſence idéale des choſes: c'eſt ce qu'on appelle inventer. Il ne faut donc pas être ſurpris ſi l'on a regardé le génie poëtique comme une émanation

Horat. de la Divinité même, *Ingenium cui ſit, cui mens divinior;* & ſi l'on a dit de la Poëſie qu'elle ſembloit diſpoſer les choſes avec le Scalig. plein pouvoir d'un Dieu: *Videtur ſane res ipſas velut alter Deus condere.* On voit par-là combien le champ de la fiction doit être vaſte, & combien l'inventeur qui s'élance dans la carrière des poſſibles laiſſe loin de lui l'imitateur fidèle & timide qui peint ce qu'il a ſous les yeux.

Ramenons cependant à la vérité pratique ces ſpéculations tranſcendantes. Tout ce qui eſt poſſible n'eſt pas vraiſemblable: tout ce qui eſt vraiſemblable n'eſt pas intéreſſant. La vraiſemblance conſiſte à n'attribuer à la Nature que des procédés conformes à ſes loix & à ſes facultés connues; or cette préſcience des poſſibles ne s'étend guères au-delà des faits. Notre imagination dévancera bien la Nature à quelque pas de la réalité; mais à une certaine diſtance, elle s'égare & ne reconnoît plus le chemin qu'on lui fait tenir. Je le ferai voir en traitant du merveilleux

Digitized by Google

dans la fiction. D'un autre côté, rien ne nous touche que ce qui nous approche, & l'intérêt tient aux rapports que les objets ont avec nous-mêmes : or des poſſibles trop éloignés n'ont plus avec nous aucun rapport ni de reſſemblance ni d'influence. Ainſi le genie poëtique ne fût-il pas limité par ſa propre foibleſſe & par le cercle étroit de ſes moyens, il le ſeroit par notre manière de concevoir & de ſentir. Le ſpectacle qu'il donne eſt fait pour nous, il doit pour nous plaire ſe meſurer à la portée de notre vûe. On reproche à Homère d'avoir fait des hommes de ſes dieux ; & que vouloit-on qu'il en fît ayant à les peindre à des hommes ? Ovide pour nous rendre ſenſible le palais du Dieu de la lumière, n'a-t-il pas été obligé de le bâtir avec des grains de notre ſable, les plus luiſans qu'il a pu choiſir ? Inventer, ce n'eſt donc pas ſe jetter dans des poſſibles auxquels nos ſens ne peuvent atteindre ; c'eſt combiner diverſement nos perceptions, nos affections, ce qui ſe paſſe au milieu de nous,

autour de nous, en nous-mêmes.

Le froid copiſte, je l'avoue, ne mérite pas le nom d'inventeur ; mais celui qui découvre, ſaiſit, développe dans les objets ce que n'y voit pas le commun des hommes, celui qui compoſe un tout idéal & nouveau d'un aſſemblage de choſes connues, ou qui donne à un tout exiſtant une grace, une beauté nouvelle, celui-là, dis-je, eſt Poëte, ou Corneille & Homère ne le ſont pas. Le fond de l'Iliade & de Cinna étoit connu. La gloire des Poëtes qui l'ont ennobli eſt donc toute dans l'invention des moyens & des circonſtances. Je dis plus : parmi les Poëmes qui nous raviſſent il en eſt peu dont le mérite & le ſuccès tiennent à une combinaiſon de choſes ſingulières & nouvelles ; ce n'eſt point là ce qui rendra l'Énéide immortelle ; ce n'eſt point là ce qui élève la Phèdre de Racine au-deſſus de celle de Pradon.

Le Taſſe. *Novo ſara il Poëma, in cui nuova ſara la teſtura de nodi, nuove le ſolutioni, nove gli epiſodii.*

L'hiſtoire,

L'Hiſtoire, la ſcène du monde, donnent quelquefois les cauſes ſans les effets, quelquefois les effets ſans les cauſes, quelquefois les cauſes & les effets ſans les moyens, plus rarement le tout enſemble. Il eſt certain que plus elle donne, moins elle laiſſe de gloire au génie. Mais en ſuppoſant même que le tiſſu des événemens ſoit tel, que la vérité dérobe à la fiction le mérite de l'ordonnance ; pourvû que le Poëte s'applique à donner aux mœurs, aux deſcriptions, aux tableaux qu'il imite, cette vérité intéreſſante qui perſuade, touche, captive, & ſaiſit l'ame des lecteurs ; ce talent de reproduire la Nature, de la rendre préſente aux yeux de l'eſprit, ſuffira pour élever l'Imitateur au-deſſus de l'Hiſtorien, du Philoſophe & de tout ce qui n'eſt pas Poëte.

Si la matière de la Poëſie étoit la même que celle de l'Hiſtoire, dit Caſtelvetro, elle ne ſeroit plus une reſſemblance, mais la réalité même ; & c'eſt d'après ce ſophiſme qu'il refuſe le nom de Poëte à celui qui,

comme Lucain, s'attache à la vérité hiſtorique.

Sans doute le décorateur, qui pour repréſenter ſur le théâtre une caſcade, employeroit de l'eau, renonceroit à la gloire du Peintre, au mérite de l'illuſion; & l'on auroit raiſon de dire, ce n'eſt plus la reſſemblance, c'eſt la réalité; ce n'eſt plus l'art, c'eſt la nature. Il en ſeroit de même du Poëte, s'il faiſoit dire & penſer à ſes perſonnages ce qu'ils ont dit & penſé réellement ou ſelon l'hiſtoire: par exemple, ſi l'Auteur de Rome ſauvée avoit mis dans la bouche de Catilina les harangues mêmes de Salluſte, & dans la bouche du Conſul des morceaux pris de ſes oraiſons. Mais ſi d'après un caractère connu dans l'hiſtoire ou dans la ſociété, le Poëte invente les idées, les ſentimens, le langage qu'il lui attribue; plus il perſuade qu'il ne feint pas, & plus il excelle dans l'art de feindre. Nous croyons tous avoir entendu ce que diſent les Acteurs de Moliere, nous croyons les avoir connus: c'eſt le preſtige de ſa

compoſition; & c'eſt à force d'être Poëte qu'il fait croire qu'il ne l'eſt pas.

Ainſi, les ſujets les plus favorables, comme les plus critiques, ſont quelquefois ceux que la Nature a placés le plus près de nous, mais que nous voyons, comme on dit, ſans les voir, & dont l'imitation réveille en nous le ſouvenir par l'attention qu'elle recueille. Je dis, *les plus favorables*, parce que la reſſemblance en étant plus ſenſible, & le rapport avec nous-mêmes plus immédiat, plus touchant, nous nous y intéreſſon sdavantage: je dis auſſi *les plus critiques*, parce que la comparaiſon de l'objet avec l'image étant plus facile, nous ſommes des juges plus éclairés & plus ſévères de la vérité de l'imitation.

Ce qu'appréhendent les ſpéculateurs, c'eſt que la gloire de l'invention ne manque au génie du Poëte; & afin qu'il ne ſoit pas dit qu'il n'a rien mis du ſien dans ſa compoſition, ils l'ont obligé à ne prendre des Hiſtoriens & des anciens Poëtes que les faits; & à changer les circonſtan-

ces des tems, des lieux & des perſonnes. C'eſt à ce déguiſement facile & vain qu'on attache le mérite de l'invention, le triomphe de la Poëſie; & tandis qu'on attribue à un plagiaire adroit toute la gloire du Poëte, on refuſe le titre de Poëme aux Georgiques de Virgile, & à tout ce qui ne traite que des ſciences & des arts. *Non v'havendo il Poeta, parte niuna per laquale ſi poſſa vantare d'eſſere Poeta* (dit Caſtelvetro), quand même il ſeroit inventeur (ajoûte-t-il); « car alors il n'auroit fait que » découvrir la vérité qui étoit dans la nature » des choſes. Il ſeroit Artiſte, Philoſophe » excellent, mais il ne ſeroit pas Poëte ». Voilà où conduit une équivoque de mots quand les idées n'ont pour appui qu'une théorie vague & confuſe. « La Poëſie eſt » une reſſemblance; donc tout ce qui a ſon » modèle dans l'Hiſtoire ou dans la Nature » n'eſt pas de la Poëſie ». Ainſi raiſonne Caſtelvetro. Quintilien avoit le même préjugé, quand il croyoit devoir placer Lucain au nombre des Rhéteurs plûtôt qu'au nom-

Digitized by Google

bre des Poëtes. Scaliger s'y eſt mépris d'une autre façon, en n'accordant la qualité de Poëte à Lucain que parce qu'il a écrit en vers, & en faveur de quelques incidens merveilleux dont il a orné ſon Poëme. Ces Critiques auroient dû voir que la difficulté n'eſt pas de déplacer & de combiner diverſement des faits arrivés mille fois, comme un maſſacre, une tempête, un incendie, une bataille & tous ces événemens, ſi communs dans les annales de la malheureuſe humanité; mais de les rendre préſens à la penſée par une peinture fidèle & vivante. C'eſt-là le vrai talent du Poëte & le mérite de Lucain. Il ne falloit pas beaucoup de génie pour imaginer que la femme de Caton, qu'il avoit cédée à Hortenſius, vint après la mort de celui-ci, ſupplier Caton de la reprendre; mais que l'on me cite dans l'antiquité un tableau d'une ordonnance plus belle & plus ſimple, d'un ton de couleur plus rare & plus vrai, d'une expreſſion plus naturelle & plus ſingulière en même tems, que ce triſte &

pieux hyménée (*a*). C'eſt auſſi le talent de peindre qui caractériſe le poëme Didactique, & qui le diſtingue de tout ce qui ne fait que décrire ſans imiter.

N'ayons égard ni aux épiſodes que Virgile a mêlés à ſes leçons d'agriculture, ni aux traits de fable qu'il employe pour embellir les plus petits détails : détachons, par exemple, de la métamorphoſe de Niſus & de Sylla, ce vers qui exprime la fuite de l'alouette à l'approche du vautour,

Illa levem fugiens raptim ſecat æthera pennis.

n'eſt-ce plus de la Poëſie ? Le Taſſe ſe laiſſant aller au préjugé que je viens de combattre, définit la Poëſie, *l'imitation des choſes humaines*, & ſe trouve par-là obligé d'en exclure un des plus beaux morceaux de Virgile : *ne Poëta Virgilio deſcrivendoci i coſtumi, e le leggi, e le guerre dell'api.* Mais bien-tôt il franchit les limites qu'il vient de preſcrire à la Poëſie, & lui donne pour objet la Nature entière : *la perfettiſſima Poë-*

(*a*) La Pharſale, L. 2.

ſia imita le coſe che ſono, che furono, e che poſſono eſſere. Ce qui comprend les faits particuliers comme les cauſes générales, & les animaux, les élémens eux-mêmes, comme les hommes & les dieux: *de gli elementi, ancora che ſono nel infimo grado, ſaran ſoggetti d'ella Poëſia.* Voilà donc les Georgiques de Virgile rétablies au rang des Poëmes. Et le moyen de leur refuſer ce titre, quand même elles ſeroient réduites aux préceptes les plus ſimples, & n'y eût-il que la manière dont ces préceptes y ſont tracés? Que Virgile preſcrive de laiſſer ſécher au ſoleil les herbes que le ſoc déracine,

Pulverulenta coquat maturis ſolibus æſtas.

d'enlever le chaume après la moiſſon,

Suſtuleris fragiles calamos ſilvamque ſonantem.

de le brûler dans le champ même,

Atque levem ſtipulam crepitantibus urere flammis.

de faire paître les bleds en herbe s'ils pouſſent avec trop de vigueur,

Luxuriem ſegetum tenerâ depaſcit in herbâ.

quel coloris, quelle harmonie! voilà cette

Poëſie de ſtyle, qui ſeule mériteroit aux Georgiques le nom de Poëme inimitable ; & ſi Caſtelvetro demande à quel titre ? Je répondrai, parce que tout s'y peint ; & ſi ce n'eſt point aſſez des images détachées, je lui rappellerai ces deſcriptions ſi belles du printems, de la vie ruſtique, des amours des animaux, &c. tableaux peints d'après la Nature. Toutefois n'allons pas juſqu'à prétendre que la Poëſie de ſtyle, qui fait le mérite eſſentiel du Poëte didactique, l'élève ſeule au rang des Poëmes où l'invention domine. Il y a plus de génie dans l'épiſode d'Orphée que dans tout le reſte du Poëme des Georgiques ; plus de génie dans une ſcène de Britannicus, du Miſantrope, ou de Rodogune, que dans tout l'Art Poëtique de Boileau. Je crois l'avoir démontré en parlant des talens du Poëte.

Les divers ſens qu'on attache au mot d'invention, ſont quelquefois ſi oppoſés, que ce qui mérite à peine le nom de Poëme aux yeux de l'un, eſt un Poëme par excellence au gré de l'autre. D'un côté, l'on re-

fuſe à la Comédie le génie poëtique, parce qu'elle imite des choſes familières & qui ſe paſſent au milieu de nous. De l'autre, on lui attribue la gloire d'être plus inventive que l'Épopée elle-même. *Tantum abeſt ut Comedia Poëma non ſit, ut penè omnium & primum & verum exiſtimem. In eo enim ficta omnia & materia quæſita tota* (Scal.) Ainſi chacun donne dans l'excès. Je ſuis bien perſuadé qu'il n'y a pas moins de gloire à former dans ſa penſée les caractères du Miſantrope & du Tartuffe, qu'à imaginer ceux d'Uliſſe, d'Achile & de Neſtor; mais je n'en conclus pas que la Comédie du Tartuffe ou du Miſantrope ſoit au niveau de l'Iliade. Homère & Moliere ont peint la Nature, & l'ont miſe en action avec une vérité merveilleuſe: ils ſont Poëtes par excellence. A préſent lequel des deux genres ſuppoſe le génie le plus élevé, le plus de talens réunis? C'eſt ſans contredit l'Épopée.

Que le ſujet ſoit pris dans l'ordre des faits ou des poſſibles, près de nous ou loin

de nous, cela eſt égal; mais ce qui ne l'eſt pas, c'eſt que le fond en ſoit heureux & riche : de-là dépend la facilité, l'agrément du travail, le courage & l'émulation du Poëte, & ſouvent le ſuccès du Poëme. Il arrive cependant que pour n'avoir pas aſſez réfléchi à cette première opération du génie, on s'épuiſe en recherches vagues; & l'irréſolution ſe termine ſouvent à choiſir entre vingt ſujets, pris & rejettés tour-à-tour, le plus ſtérile & le plus ingrat.

Il eſt poſſible que l'hiſtoire, la fable, la ſociété vous préſentent un tableau diſpoſé à ſouhait; mais les exemples en ſont bien rares. Le ſujet le plus favorable eſt toûjours foible & défectueux par quelque endroit. Il ne faut pas ſe laiſſer décourager aiſément par la difficulté de ſuppléer à ce qui lui manque; mais auſſi ne faut-il pas ſe livrer avec trop de confiance à la ſéduction d'un côté brillant : c'eſt l'écueil des jeunes Poëtes. Un caractère ſingulier, une ſituation touchante, un moment pathétique leur élevent l'ame, leur échauffent l'ima-

Digitized by Google

gination; ils comptent sur les ressources de leur génie pour le reste, & s'abandonnent au feu de la composition, sans s'appercevoir que l'endroit qui les éblouit épuise toutes leurs richesses, & laisse après lui la stérilité.

Avant que l'on se fût permis le changement de lieu sur notre théâtre, il étoit comme impossible de tirer cinq actes du sujet de Coriolan, & cependant combien de fois, à l'appât de deux belles scènes, a-t-on entrepris de l'exécuter ? Il en est de même du sujet de Régulus, qui réduit à l'unité de lieu, ne peut guère avoir qu'un bel acte. Racine, jeune encore, se laissa séduire par la réponse de Porus à Alexandre ; mais un mot sublime, un beau caractère ne fait pas une Tragédie.

Un Poëme est un édifice dont toutes les parties doivent concourir à la solidité, à la beauté du tout ; ou plûtôt, c'est une machine dans laquelle tout doit être combiné pour produire un mouvement commun. Le morceau le mieux travaillé n'a de valeur

Digitized by Google

qu'autant qu'il eſt une pièce eſſentielle de la machine, & qu'il y remplit exactement ſa place & ſa deſtination. Ce n'eſt donc jamais la beauté de telle ou telle partie qui doit déterminer le choix du ſujet. Dans l'Épopée, dans la Tragédie, le mouvement que l'on veut produire c'eſt une action intéreſſante, & qui dans ſon cours répande l'illuſion, l'inquiétude, la ſurpriſe, la terreur & la pitié. Les premiers mobiles de l'action chez les Grecs, ce ſont communément les dieux & les deſtins; chez nous, les paſſions humaines; les roues de la machine, ce ſont les caractères; l'intrigue en eſt l'enchaînement; & l'effet qui réſulte de leur jeu combiné, c'eſt l'illuſion, le pathétique, le plaiſir & l'utilité. On dira la même choſe de la Comédie, en mettant le ridicule à la place du pathétique. Ainſi de tous les genres de Poëſie, relativement à leur caractère, & à la fin qu'ils ſe propoſent. On n'a donc pas inventé un ſujet lorſqu'on a trouvé quelques pièces de cette machine, mais lorſ-

qu'on a le ſyſtème complet de ſa compoſition & de ſes mouvemens.

Il faut avoir éprouvé ſoi-même les difficultés de cette première diſpoſition pour ſentir combien frivoles & puérilement importunes ſont ces règles dont on étourdit les Poëtes, d'inventer la fable avant les perſonnages, & de généraliſer d'abord ſon action avant d'y attacher les circonſtances particulières des tems, des lieux & des perſonnes. Peut-on vouloir réduire en méthode la marche de l'imagination, & la rencontre accidentelle & fortuite des idées? Il eſt certain que s'il ſe préſente aux yeux du Poëte une fable anonyme intéreſſante, il cherchera dans l'hiſtoire une place qui lui convienne, & des noms auxquels l'adapter; mais falloit-il abandonner le ſujet de Cinna, de Brutus, de la mort de Céſar, parce qu'il n'y avoit à changer ni les noms, ni l'époque, ni le lieu de la ſcène? Il eſt tout ſimple que les ſujets comiques ſe préſentent ſans aucune circonſtance particulière de lieu, de tems

& de perſonnes ; mais combien de ſujets héroïques ne viennent dans l'eſprit du Poëte qu'à la lecture de l'hiſtoire ? Faut-il pour les rendre dignes de la Poëſie, les dépouiller des circonſtances dont on les trouve revétus ? Je veux croire avec Leboſſu, qu'Homère, comme Lafontaine, commença par inventer la moralité de ſes Poëmes, & puis l'action, & puis les perſonnages. Mais ſuppoſons que de ſon tems on ſût par tradition, qu'au ſiège de Troïe, les héros de la Grèce s'étoient diſputé une eſclave, qu'un ſujet ſi vain les avoit diviſés, que l'armée en avoit ſouffert, & que leur réconciliation avoit ſeule empêché leur ruine ; ſuppoſons qu'Homère ſe fût dit à lui-même, Voilà comme les peuples ſont punis des folies des Rois : il faut faire de cet exemple une leçon qui les étonne. Si c'étoit ainſi que lui fût venu le deſſein de l'Iliade, Homère en ſeroit-il moins Poëte, l'Iliade en ſeroit-elle moins un Poëme, parce que le ſujet n'auroit pas été conçu par abſtraction & dénué de ſes.

circonſtances ? En vérité les Arts de génie ont aſſez de difficultés réelles ſans qu'on leur en faſſe de chimériques. Il faut prendre un ſujet comme il ſe préſente, & ne regarder qu'à l'effet qu'il eſt capable de produire. Intéreſſer, plaire, inſtruire, voilà le comble de l'Art, & rien de tout cela n'exige que le ſujet ſoit inventé de telle ou de telle façon.

Dans l'invention des ſujets héroïques, ce qui occupoit le moins les Anciens, eſt ce qui doit nous occuper le plus, ſavoir les mœurs & les caractères. Je viens d'obſerver qu'ils avoient pour premiers mobiles la volonté des dieux, la fatalité. Or avec de tels agens on n'a pas beſoin que le malheureux, qui en eſt le jouet & la victime, ait un caractère décidé. Pour intéreſſer, il ſuffit qu'il ſoit homme & qu'il ne ſoit pas tout-à-fait méchant. Une Philoſophie plus ſaine & plus utile nous a fait placer dans le cœur humain le reſſort qui le fait agir : cette révolution, qui a changé le ſyſtème de la Tragédie & peut-être celui

de l'Épopée, eſt l'ouvrage du grand Corneille. J'examinerai dans la ſuite ſi nous y avons perdu ou gagné. Quoi qu'il en ſoit, il n'y a plus moyen de retourner ſur les traces des Anciens. Il faut s'en tenir aux paſſions humaines.

Si le ſujet en lui-même eſt intéreſſant; ſi les caractères ont de l'activité; ſi les ſentimens qui les animent ont du reſſort, de l'énergie; s'ils ſont oppoſés de manière à ſe preſſer, à s'animer l'un l'autre, on doit être peu en peine des ſituations & des tableaux: l'action les amène tous naturellement, & l'on eſt ſurpris de les voir ſe préſenter & ſe placer d'eux-mêmes. Pénétrons dans le cabinet du Poëte, & voyons-le occupé du choix & de la diſpoſition d'un ſujet.

Parmi cette foule d'idées que la lecture & la réflexion lui préſentent, il lui vient celle d'un uſurpateur, qui de deux enfans nourris enſemble, ne ſait plus lequel eſt ſon fils, lequel eſt fils du Roi légitime dont il veut éteindre la race.

Le

Le Poëte dans cette maſſe d'idées voit de quoi exciter l'inquiétude, la terreur & la pitié; il la pénètre, la développe, & voici à peu près comment.

Ces deux enfans peuvent avoir été confondus par leur nourrice; mais ſi la nourrice n'eſt plus, on eſt sûr que le ſecret de l'échange eſt enſeveli avec elle : le nœud n'a plus de dénouement. Si elle eſt vivante & ſuſceptible de crainte, l'action ne peut plus être ſuſpendue : l'aſpect du ſupplice fera tout avouer à ce témoin foible & timide. Le Poëte établit donc le caractère de cette femme comme la clef de la voute. Elle aime le ſang de ſes maîtres, déteſte la tyrannie, brave la mort, & s'obſtine au ſecret. Ce n'eſt pas tout : ſi le tyran n'eſt qu'ambitieux & cruel, ſa ſituation n'eſt pas aſſez pénible. Il peut même être barbare au point d'immoler ſon fils, plûtôt que de riſquer que ſon ennemi ne lui échappe, & trancher ainſi le nœud de l'intrigue. Que fait le Poëte? Au puiſſant motif de perdre l'héritier du trône, il op-

poſe l'amour paternel, ce grand reſſort de la nature; & dès-lors voyez comme ſon ſujet devient pathétique & fécond. Le tyran va, ſur des lueurs de ſentimens, ſur des ſoupçons & des conjectures, balancer entre ſes deux victimes; & les menacer tour-à-tour. Mais ſi l'un des deux Princes étoit beaucoup plus intéreſſant que l'autre par ſon caractère, il n'y auroit plus cette alternative de crainte qui met l'ame des ſpectateurs à l'étroit, & qui rend la ſituation ſi preſſante & ſi terrible: le Poëte qui veut qu'on frémiſſe pour tous les deux tour-à-tour, les fait donc vertueux l'un & l'autre; & dès-lors non-ſeulement le tyran ne ſait plus lequel choiſir pour ſon fils, mais lorſqu'il veut ſe déterminer, aucun des deux ne conſent à l'être. De cette combinaiſon de caractères naiſſent comme d'elles-mêmes ces belles ſituations qu'on admire dans Héraclius,

Devine ſi tu peux, & choiſis ſi tu l'oſes....
O malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!

Tu retrouve deux fils pour mourir après toi ;
Et je n'en puis trouver pour règner après moi.

Comment s'eſt fait le double échange qui a trompé deux fois le tyran ? ſur quel témoignage chacun des deux Princes ſe croit-il Héraclius ? par quel moyen Phocas les va-t-il réduire à la néceſſité de décider ſon choix ? quel incident, au fort du péril, tranchera le nœud de l'intrigue & produira la révolution ? tout cela s'arrange dans la penſée du Poëte comme l'eût diſpoſé la Nature elle-même ſi elle eût médité ce beau plan. C'eſt ainſi que travailloit Corneille. Il ne faut donc pas s'étonner ſi l'invention du ſujet lui coûtoit plus que l'exécution.

Quand la fable n'a pas été combinée avec cette méditation profonde, on s'en apperçoit au défaut d'harmonie & d'enſemble, à la marche incertaine & laborieuſe de l'action, à l'embarras des développemens, au mauvais tiſſu de l'intrigue, & à une certaine répugnance que nous avons à ſuivre le fil des événemens.

La marche d'un Poëme, quel qu'il ſoit, doit être celle de la Nature, c'eſt-à-dire, telle qu'il nous ſoit facile de croire que les choſes ſe ſont paſſées comme nous les voyons. Or dans la Nature les idées, les ſentimens, les mouvemens de l'ame ont une génération qui ne peut être renverſée ſans un renverſement de la Nature même. Les événemens ont auſſi une ſuite, une liaiſon que le Poëte doit obſerver, s'il veut que l'illuſion ſe ſoutienne. Des incidens détachés l'un de l'autre, ou mal-adroitement liés, n'ont plus aucune vraiſemblance. Il en eſt du moral comme du phyſique, & du merveilleux comme du familier : pour que la contexture de la fable ſoit parfaite, il faut qu'elle ne tienne au-dehors que par un ſeul bout. Tous les incidens de l'intrigue doivent naître ſucceſſivement l'un de l'autre, & c'eſt la continuité de la chaîne qui produit l'ordre & l'unité. Les jeunes gens dans la fougue d'une imagination pleine de feu, négligent trop cette règle importante. Pourvû

Digitized by Google

qu'ils excitent du tumulte sur la scène, & qu'ils forment des tableaux frappans, ils s'inquiettent peu des liaisons, des gradations & des passages. C'est par-là cependant qu'un Poëte est le rival de la Nature, & que la fiction est l'image de la vérité. Mais je me reserve d'insister sur ce point dans le chapitre de la Tragédie.

C'est peu d'inventer la masse du sujet, & de le disposer selon le plan & les procédés de la Nature; il reste encore des détails à tirer du fond du sujet même, & c'est un génie différent du premier.

Il y a pour le Poëte, comme pour le Peintre, des modèles qui ne varient point. Pour se les retracer fidèlement, il faut une imagination vive & rien de plus: pour les peindre il suffit de savoir manier la langue, qui est à-la-fois le pinceau & la palette de la Poësie. Mais il y a des détails d'une nature mobile & changeante, dont le modèle ne tient pas: l'Artiste alors est obligé de peindre d'après le miroir de la pensée, & c'est-là qu'il est difficile de donner à

l'imitation, cet air de vérité qui nous ſéduit & qui nous enchante. Auſſi la Peinture & la Sculpture préferent-elles la Nature en repos à la Nature en mouvement, & cependant elles n'ont jamais qu'un moment à ſaiſir & à rendre; au-lieu que la Poëſie doit pouvoir ſuivre la Nature dans ſes progrès les plus inſenſibles, dans ſes mouvemens les plus rapides, dans ſes détours les plus ſecrets. Virgile & Racine avoient ſupérieurement ce génie inventeur des détails: Homère & Corneille poſſédoient au plus haut degré le génie inventeur de l'enſemble. Mais un don plus rare que celui de l'invention, c'eſt celui du choix. La Nature eſt préſente à tous les hommes, & preſque la même à tous les yeux. Voir n'eſt rien; diſcerner eſt tout: & l'avantage de l'homme ſupérieur ſur l'homme médiocre, eſt de mieux ſaiſir ce qui lui convient.

Digitized by Google

CHAPITRE IX.

Du choix dans l'Imitation.

ON ne ceſſe de dire aux Arts, Imitez la belle Nature. Mais qu'eſt-ce que la belle Nature? eſt-ce l'ordre, l'harmonie, les proportions qui nous font dire: Voilà un beau déſert, un bel orage, de belles ruines? La beauté conſiſte, dit-on, dans l'aptitude que donnent à un compoſé l'ordre & l'accord de ſes parties à remplir ſa deſtination: ainſi l'on définit, ſelon l'idée de Socrate, la beauté individuelle, la forme la plus favorable aux fonctions de l'être & à ſon uſage. Mais cette beauté philoſophique eſt relative à l'ordre univerſel des choſes. Nous l'appercevons par réflexion bien plus que par ſentiment; & dans ce ſens-là il eſt tout auſſi raiſonnable de dire, *tout eſt beau*, que de dire, *tout eſt bien.* Ce n'eſt donc pas ce qu'on doit entendre par la beauté poëtique, & cette idée abſtraite & vague ne ſuffit pas pour

éclairer le choix du Poëte dans l'imitation.

L'Auteur du Poëme ſur l'Art de peindre, a fait voir que la belle Nature n'eſt pas la même dans un Faune que dans un Apollon, & dans une Vénus que dans une Diane. En effet, l'idée du beau individuel varie ſans ceſſe, par la raiſon qu'elle n'eſt point abſolue, & que tout ce qui dépend des relations doit changer comme elles. Pour généraliſer cette idée il a donc fallu l'étendre vaguement à tout ce qui eſt tel qu'il doit être. *Accedat apta diſpoſitio, & partium inter ſe mutuus concentus.* Mais quel eſt cet accord des parties d'où réſulte la beauté du tout ? C'eſt ce qu'on laiſſe à deviner. « La qualité de l'objet n'y fait rien (dit M. l'Abbé Lebateux) « que ce ſoit un » hydre, un avare, un faux dévot, un Né- » ron, dès qu'on les a préſentés avec tous » les traits qui peuvent leur convenir, on a » peint la belle Nature ». Je veux le croire, & ſans examiner ſi l'ame d'un Néron eſt ce qu'on entend & ce qu'on doit entendre par la belle Nature, je demande ſeulement

Iſaac. Voſſius.

quels ſont les traits qui conviennent à un bel arbre ? pourquoi le Peintre & le Poëte préferent le vieux chêne briſé par les vents, brûlé, mutilé par la foudre, au jeune orme dont les rameaux forment un ſi riant ombrage ? pourquoi l'arbre déraciné qui couvre la terre de ſes débris,

Spargendo a terra le ſue ſpoglie eccelſe, Dante.
Monſtrando a l'ſol la ſua ſquallida ſterpe.

pourquoi cet arbre eſt plus précieux au Peintre & au Poëte, que l'arbre qui dans ſa vigueur fait l'ornement des bords qui l'ont vû naître ? M. Racine le fils diſtingue dans l'imitation deux ſortes de vrai, le ſimple & l'idéal. « L'un (dit-il) imite la Nature telle » qu'elle eſt, l'autre l'embellit ». Cela eſt clair ; mais il y ajoûte un vrai compoſé, ce qui n'eſt plus ſi facile à entendre ; car chacun des traits répandus dans la Nature étant le vrai ſimple, & leur aſſemblage étant le vrai idéal, quel ſera le vrai compoſé, ſi ce n'eſt le vrai idéal lui-même ? Un mendiant ſe préſente à la porte d'Eumée, voilà le vrai ſimple ; ce mendiant eſt Ulyſſe, voilà

Digitized by Google

le vrai idéal ou composé : ces deux termes sont synonymes. Mais ne disputons pas sur les mots.

« Le vrai idéal rassemble des beautés » que la Nature a dispersées ». Je le veux bien. Maintenant, à quel signe les reconnoître? où est le beau? où n'est-il pas? Voilà le nœud qu'il falloit dénouer.

L'idée de grandeur & de merveilleux que M. R. attache au vrai idéal, & la nécessité dont il est, dit-il, dans les sujets les plus simples, ne nous éclaire pas davantage. Il pose en principe, que le Poëte doit parler à l'ame & l'enlever; & il en conclut, qu'on ne doit pas employer le langage de la Poësie à dire des choses communes. Mais en supposant que le Poëte dût toûjours parler à l'ame, seroit-il décidé pour cela qu'il dût toûjours s'enlever? dédaignera-t-elle les choses communes dont le tableau simple & naïf peut la toucher, l'émouvoir doucement? Il y a des choses qu'on est las de voir, & dont l'imitation est usée : voilà celles qu'il est bon d'éviter.

Digitized by Google

Mais il y a des choſes très-ſimples ſur leſquelles nos eſprits n'ont jamais fait que voltiger ſans réflexion, & qui ne laiſſent pas d'avoir de quoi plaire. Le Poëte qui a ſu les tirer de la foule, les placer avec avantage, & les peindre avec agrément, nous fait donc un plaiſir nouveau; & pour nous cauſer une douce ſurpriſe, ce vrai n'a beſoin d'aucun mélange de grandeur ni de merveilleux. Dans le fait, ſi M. Racine le fils exclut de la Poëſie *les choſes communes* & ſimplement décrites, qu'eſt-ce donc à ſon avis, que les détails qui nous charment dans les Georgiques de Virgile? Y a-t-il rien de plus commun dans la Nature, & de plus ſimplement exprimé? Lorſqu'un des Bergers de Théocrite ôte une épine du pied de ſon compagnon, & lui conſeille de ne plus aller nuds pieds, ce tableau ne nous fait aucun plaiſir, je l'avoue; mais eſt-ce à cauſe de ſa ſimplicité? Non: c'eſt qu'il ne réveille en nous aucune idée, aucun ſentiment qui nous plaiſe. L'Idile de Geſner, où un Berger trouve ſon pere

endormi, n'a rien que de très-ſimple; & cependant elle nous plaît, parce qu'elle nous attendrit. Ce n'eſt point une Nature priſe de loin; c'eſt la piété d'un fils pour un pere, & heureuſement rien n'eſt plus commun. Lorſqu'un des Bergers de Virgile dit à ſon troupeau :

Ite, meæ, fœlix quondam pecus, ite capellæ :
Non ego vos poſthac, viridi projectus in antro,
Dummosá pendere procul de rupe videbo.

ces vers, le plus parfait modèle du ſtyle paſtoral, nous font un plaiſir ſenſible, & cependant où en eſt le merveilleux? C'eſt le naturel le plus pur; mais ce naturel eſt intéreſſant, & la ſimplicité même en fait le charme.

Le vrai ſimple n'a donc pas toûjours beſoin d'être relevé, ennobli par les circonſtances & par des beautés priſes çà & là. Mais en le ſuppoſant, au-moins faut-il ſavoir à quel caractère les diſtinguer pour les recueillir; & cette Nature idéale eſt un labyrinthe dont Socrate lui ſeul nous a donné le fil. « Penſez-vous (diſoit-il à Alci-

Digitized by Google

» biade) que ce qui eſt bon ne ſoit pas
» beau? n'avez-vous pas remarqué que ces
» qualités ſe confondent? La vertu eſt
» belle dans le même ſens qu'elle eſt bon-
» ne.... La beauté des corps réſulte auſſi
» de cette forme qui conſtitue leur bonté;
» & dans toutes les circonſtances de la
» vie le même objet eſt conſtamment re-
» gardé comme beau & bon, lorſqu'il eſt
» tel que l'exige ſa deſtination & ſon uſa-
» ge ». Voilà préciſément le point de réu-
nion de la bonté & de la beauté poëtique:
le parfait accord du moyen qu'on employe
avec la fin qu'on ſe propoſe. Or les vues
dans leſquelles opere la Poëſie ne ſont pas
celles de la Nature: la bonté, la beauté
poëtique n'eſt donc pas la bonté, la beauté
naturelle. Ce qui même eſt beau pour un
Art peut ne l'être pas pour les autres: la
beauté du Peintre ou du Statuaire, peut
être ou n'être pas celle du Poëte, & réci-
proquement, ſelon l'effet qu'ils veulent
produire. Enfin ce qui fait beauté dans un
Poëme, ou dans tel endroit d'un Poëme,

devient un défaut, même en Poëſie, dès qu'on le déplace & qu'on l'employe mal-à-propos. Il ne ſuffit donc pas, il n'eſt pas même beſoin qu'une choſe ſoit belle dans la Nature, pour qu'elle ſoit belle en Poëſie; il faut qu'elle ſoit telle que l'exige l'effet que l'on veut opérer. La Nature, ſoit dans le phyſique, ſoit dans le moral, eſt pour le Poëte comme la palette du Peintre, ſur laquelle il n'y a point de laides couleurs. LE RAPPORT DES OBJETS AVEC NOUS MÊMES, voilà le principe de la Poëſie. L'INTENTION DU POETE, voilà ſa règle, & l'abrégé de toutes les règles.

« Il n'eſt pas bien mal-aiſé (me dira-t-on) » de ſavoir l'effet que l'on veut opérer; » mais le difficile eſt d'en inventer, d'en » ſaiſir les moyens ». Je l'avoue : auſſi le talent ne ſe donne-t-il pas. Démêler dans la Nature les traits dignes d'être imités; prévoir l'effet qu'ils doivent produire, c'eſt le fruit d'une longue étude; les recueillir, les avoir préſens, c'eſt le don d'une ima-

Digitized by Google

gination vive ; les choiſir, les placer à-propos, c'eſt l'avantage d'une raiſon ſaine & d'un ſentiment délicat. Je traite ici de l'art & non pas du génie ; or toute la théorie de l'art ſe réduit à ſavoir quel eſt le but où l'on veut atteindre, & quelle eſt dans la Nature la route qui nous y conduit. Avec le moins obtenir le plus : c'eſt le principe des beaux Arts, comme celui des Arts méchaniques.

L'intention immédiate du Poëte eſt de plaire & d'intéreſſer en imitant : or il y a deux ſortes de plaiſir & d'intérêt à diſtinguer ici, celui de l'art & celui de la choſe ; & l'un & l'autre ſe réduiſent à l'intérêt perſonnel. L'art nous attache, ou par le plaiſir de nous trouver nous-mêmes aſſez éclairés, aſſez ſenſibles pour en ſaiſir les fineſſes, pour en admirer les beautés ; ou par le plaiſir de voir dans nos ſemblables ces talens, cette ame, ce génie qui reproduiſent la Nature par le preſtige de l'imitation. Ce plaiſir augmente à meſure que l'art préſente plus de difficultés & ſuppoſe

plus de talens. Mais il s'affoibliroit bien-tôt s'il n'étoit pas ſoutenu par l'intérêt de la choſe; & il faut avouer qu'il eſt trop léger pour valoir la peine qu'il donne. Le Poëte aura donc ſoin de choiſir des ſujets, qui par leur agrément ou leur utilité, ſoient dignes d'exercer ſon génie; ſans quoi l'abus du talent changeroit en un froid dédain, ce premier mouvement de ſurpriſe & d'admiration, que la difficulté vaincue auroit cauſé.

L'intérêt de la choſe n'eſt pas moins relatif à l'amour de nous-mêmes que l'intérêt de l'art; ſoit que la Poëſie prenne pouro bjets des êtres comme nous, doués d'intelligence & de ſentiment, ou des êtres ſans vie & ſans ame. Il eſt ſeulement plus ou moins vif, ſelon que le rapport qu'il ſuppoſe de l'objet à nous, eſt plus ou moins direct & ſenſible.

Le rapport des objets avec nous-mêmes eſt de reſſemblance ou d'influence : de reſſemblance, par les qualités qui les rapprochent de notre condition; d'influence, par l'idée du bien ou du mal qui peut nous en arriver,

Digitized by Google

arriver, & d'où naît le desir ou la crainte.

J'ai fait voir, en parlant du style figuré, comment la Poësie nous met par-tout en société avec nos semblables, en attribuant à tout ce qui peut avoir quelque apparence de sensibilité, une ame pareille à la notre. Il n'est donc pas difficile de concevoir par quelle ressemblance deux jeunes abrisseaux qui étendent leurs branches pour les entrelacer, deux ruisseaux, qui par mille détours cherchent la pente qui les rapproche, participent à l'intérêt que nous inspirent deux amans. Qu'on se demande à soi-même, d'où naît le plaisir délicat & vif que nous fait le tableau de la belle saison, lorsque la terre est *en amour*, comme disent si bien les Laboureurs; que l'on se demande d'où naît l'impression de mélancholie que fait sur nous l'image de l'automne, lorsque les forêts & les champs se dépouillent, & que la Nature semble dépérir de vieillesse; on trouvera que le printems nous invite à des nôces universelles, & l'automne à des funérailles,

& que nous y assistons à peu près comme à celles de nos pareils. Il en est ainsi de tout le physique : rien ne nous y intéresse que ce qui nous ressemble, ou que ce qui peut influer sur nos peines ou nos plaisirs.

Le Poëte qui veut que son imitation ait un charme qui nous attire, a donc une règle bien sûre pour en pressentir les effets. Son intention ne peut jamais être de rebuter l'ame ni de la laisser dans une langueur insipide ; il évitera donc avec soin toute image dégoûtante, tout détail froid & languissant. S'il présente une playe, qu'elle soit vive ; s'il peint des cadavres, qu'ils soient livides ou sanglans, mais rien de plus. L'imagination répugne à tout ce qui révolteroit les sens (*a*), & sur-tout le sens de l'odorat, dont la délicatesse est extrême. Il n'y a comme je l'ai dit, que l'enthousiasme ou le pathétique qui fasse oublier cette répu-

(*a*) *Dee scegliere il Poëta cose gratissime alla vista & a gli altri sensi, e schivar quelle che sono spiacevoli ad alcun di loro, come deveva far Dante, il qual chiamando il sole* lucerna del mondo, *si fa quasi sentir l'odor dell'oglio.* (Le Tasse.)

gnance, parce qu'il préoccupe l'ame, & ne lui laisse pas le moment du dégoût. L'Anatomiste qui cherche une nouvelle artère, a toute son ame dans ses yeux (*a*). Il en est de même du lecteur frappé d'un tableau pathétique : il oublie qu'il ait des sens. Malherbe a osé dire des Rois :

Et dans ces grands tombeaux, où leurs ames hautaines
Font encore les vaines,
Ils sont rongés des vers.

Racine n'a pas craint de nous présenter,
Un horrible mélange,
D'os & de chairs meurtris & traînés dans la fange.

& notre délicatesse n'en est point offensée, parce qu'un sentiment plus fort nous domine dans ce moment.

C'est donc sur-tout dans les morceaux tranquilles, ou dans les peintures qui ne doivent causer qu'une légère émotion, qu'il faut ménager notre délicatesse & imiter Achille, qui rendant le cadavre d'Hector

(*a*) Au milieu d'une tempête, sur un vaisseau prêt à périr, le Capitaine vit M. Vernet le crayon à la main, & qui transporté de joie, ne cessoit de dire : *Ah que cela est beau!*

à ſon pere, fait jetter un voile ſur ce corps déchiré.

L'intention du Poëte doit être d'attacher l'ame, de l'entretenir dans une illuſion qui lui plaiſe; de ne pas l'épuiſer ſur le même ſentiment, mais de la réveiller ſans ceſſe par des émotions variées; de lui ménager des repos après de violentes ſecouſſes, & de lui faire ſouhaiter que l'eſpèce de délire où elle eſt plongée, ne finiſſe qu'au moment où lui-même il ſe propoſe de finir. Voilà toutes les règles de la compoſition. Le ſuccès de l'art eſt complet quand l'intention du Poëte eſt remplie.

Je développerai cette méthode en l'appliquant aux divers genres de Poëſie. Je reviens au choix des objets, & aux rapports qui le déterminent.

Ce que Lucrèce a dit du ſpectacle d'une tempête doit s'entendre de tous les tableaux que la Poëſie nous préſente.

Lorſque la peinture d'un païſage riant & paiſible vous cauſe une douce émotion, une rêverie agréable; conſultez-vous, &

Digitized by Google

vous trouverez que dans ce moment vous vous ſuppoſez aſſis au pied de cet hêtre, au bord de ce ruiſſeau, ſur cette herbe tendre & fleurie, au milieu de ces troupeaux, qui de retour le ſoir au village, vous donneront un lait délicieux. Si ce n'eſt pas vous, c'eſt un de vos ſemblables que vous croyez voir dans cet état fortuné; mais ſon bonheur eſt ſi près de vous qu'il dépend de vous d'en jouir, & cette penſée eſt pour vous ce qu'eſt pour l'avare la vue de ſon or, l'équivalent de la jouiſſance. Mais à ce tableau que vous préſente la Nature, le Poëte ſait qu'il manque quelque choſe. Il place une Bergère au bord du ruiſſeau; il la fait jeune & jolie; ni trop négligée, de peur de bleſſer votre délicateſſe; ni trop parée, de peur de détruire votre illuſion. Il lui donne un air ſimple & naïf, car il ſait que vous aimez à trouver un cœur facile à ſéduire; il lui donne une voix touchante, organe d'une ame ſenſible, & il la peint ſe mirant dans l'eau & mêlant des fleurs à

ſes cheveux; comme pour vous annoncer qu'elle a ce deſir de plaire qui ſuppoſe le beſoin d'aimer. S'il veut rendre le tableau plus piquant, il placera non loin d'elle un boccage ſombre où vous croirez qu'il eſt facile de l'attirer. Il feindra même qu'un Berger l'y appelle: vous le verrez entre les arbres le feu du deſir dans les yeux; & un mouvement confus de jalouſie ſe mêlera, ſi elle lui ſourit, au ſentiment qu'elle vous inſpire.

Je ſuppoſe au contraire que le Poëte veuille vous cauſer une ſombre mélancolie; c'eſt un deſert qu'il vous peindra. Le bruit d'un torrent qui ſe précipite ſur des rochers, & qui va dormir dans des gouffres, trouble ſeul dans ce lieu ſauvage le ſilence de la Nature. Vous y voyez des chênes briſés par la foudre, mais que la hache a reſpectés; des montagnes couronnées de frimats terminent l'horiſon; de tous les oiſeaux, l'aigle ſeul oſe y dépoſer les fruits de ſes amours. Il vole tenant dans ſes griffes un tendre agneau enlevé à

ſa mere, & dont le bêlement timide ſe fait entendre dans les airs ; cependant l'aigle aux aîles étendues arrive joyeux de ſa proie, il la dépouille, la déchire & la partage à ſes petits. Plus bas, la lionne alaitte les ſiens, & dans les yeux de cette bête féroce l'amour maternel ſe peint avec douceur. Ces deux actions toutes ſimples, concourent avec l'image du lieu à exciter dans l'ame cette crainte que les enfans aiment ſi fort à éprouver, & dont l'homme, qui eſt toûjours enfant par le cœur, ne dédaigne pas de jouir encore.

Le deſir d'être auprès de la Bergère vous attachoit au premier tableau ; le plaiſir ſecret de n'être pas au bord de ce torrent, au pied de ces rochers, parmi ces animaux terribles, vous attache au ſecond : car il n'eſt pas moins doux de contempler les maux dont on eſt exempt, que de voir les biens dont on peut jouir.

A préſent, de ces deux tableaux, quel eſt celui de la belle Nature ? Tous les deux, me dira-t-on. J'entends : le déſert

eſt un beau déſert; le païſage, un beau païſage. Et lorſqu'on lit dans Homère, que le Prêtre d'Apollon à qui les Grecs avoient refuſé de rendre ſa fille, s'en alloit en ſilence le long du rivage de la mer, dont les flots faiſoient un grand bruit; à la ſenſation profonde que fait le vague de ce tableau, l'on dira, que ce rivage eſt un beau rivage, que cette mer eſt une belle mer. Mais écartez l'image de ce pere affligé qui s'*en alloit en ſilence*, le reſte du tableau n'eſt plus rien. Il eſt donc vrai qu'en Poëſie rien n'eſt beau que par les rapports des détails avec les détails, & de l'enſemble avec nous-mêmes.

D'où vient que la Nature embélie dans la réalité devient ſi ſouvent inſipide à l'imitation? d'où vient que la Nature inculte & brûtte nous enchante dans l'imitation & nous déplaît dans la réalité? Que l'on repréſente, ſoit en Peinture, ſoit en Poëſie, ce palais dont vous admirez la ſymétrie & la magnifice, il ne vous cauſe aucune émotion: qu'on vous retrace les ruines d'un

vieil édifice, vous êtes saisi d'un sentiment confus que vous chérissez, sans même en démêler la cause. Pourquoi cela? Pourquoi? c'est que l'un de ces tableaux est pathétique & que l'autre ne l'est pas; que celui-ci ne réveille en vous aucune idée qui vous émeuve, & que celui-là tient à des choses qui vous donnent à réfléchir. Des générations qui ont disparu de la terre, les ravages du tems auquel rien n'échappe, les monumens de l'orgueil qu'il a ruinés, la vieillesse, la destruction, tout cela vous ramene à vous même. On ne lit pas sans émotion la réponse de Marius à l'Envoyé du Gouverneur de Libie : « Tu diras à » Sextilius que tu as vû Marius assis au mi» lieu des ruines de Carthage». Je demandois à un voyageur qui avoit parcouru cette Grèce, encore célèbre par les débris de ses monumens, je lui demandois, dis-je, si ces lieux étoient fréquentés. « Nous n'y » avons trouvé (me dit-il) que le tems, » qui démolissoit en silence ». Cette réponse me saisit.

Examinez tout ce qu'on appelle tableaux pathétiques dans la Nature, il ſemble qu'on y liſe la même inſcription qui fut gravée ſur une pyramide, élevée en mémoire d'une éruption du Véſuve. *Poſteri, poſteri, veſtra res agitur.* C'eſt à ce grand caractère qu'on diſtingue ce qui porte avec ſoi un intérêt univerſel & durable.

Vida. *Quæque olim jubeant natos meminiſſe parentes.*

En général la Nature qui ne dit rien à l'ame, qui n'y excite aucun ſentiment, ou qui la rebute & la révolte par des impreſſions qu'elle fuit, va contre l'intention du Poëte, & doit être bannie de la Poëſie. Celle au contraire dont nous ſommes émus, comme il veut que nous le ſoyons & comme nous aimons à l'être, eſt celle qu'il doit imiter. Si donc il veut inſpirer la crainte ou le deſir, l'envie ou la pitié, la joie ou la mélancholie, qu'il interroge ſon ame : il eſt certain que pour ſe bien conduire il n'a qu'à ſe bien conſulter.

Cette règle eſt encore plus ſure dans le moral que dans le phyſique : car celui-ci

ne peut agir ſur l'ame que par des rapports éloignés, & qui ne ſont pas également ſenſibles pour tous les eſprits; au-lieu que dans le moral l'ame agit immédiatement ſur l'ame : rien n'eſt ſi près de l'homme que l'homme même.

Qu'un Poëte décrive un incendie; l'image des flammes & des débris nous affectera plus ou moins, ſelon que nous avons l'imagination plus ou moins vive, & le plus grand nombre même en ſera foiblement ému. Mais qu'il nous préſente ſimplement ſur un balcon de la maiſon qui brûle une mere tenant ſon enfant dans ſes bras, & luttant contre la nature, pour ſe réſoudre à le jetter, plûtôt que de le voir conſumé avec elle par les flammes qui l'environnent; qu'il la préſente meſurant tour-à-tour avec des yeux égarés, l'effrayante hauteur de la chûte, & le peu d'eſpace, plus effrayant encore, qui la ſépare des feux dévorans; tantôt élevant ſon enfant vers le ciel avec les regards de l'ardente priere; tantôt prenant avec violence la réſolution de le laiſ-

ſer tomber, & le retenant tout-à-coup avec le cri du deſeſpoir & des entrailles maternelles; alors le preſſant dans ſon ſein & le baignant de ſes larmes; & dans l'inſtant même ſe refuſant à ſes innocentes careſſes qui lui déchirent le cœur; ah! qui ne ſent l'effet que ce tableau doit faire, s'il eſt peint avec vérité?

Combien de peintures phyſiques dans l'Iliade! en eſt-il une ſeule dont l'impreſſion ſoit auſſi générale que des adieux d'Hector & d'Andromaque, & de la ſcène de Priam aux pieds d'Achile, demandant le corps de ſon fils? Il arrive quelquefois au théâtre qu'un bon mot détruit l'effet d'un tableau pathétique; & le penchant de certains eſprits de la plus vile eſpèce à tourner tout en ridicule, eſt ce qui éloigne le plus nos Poëtes de cette ſimplicité ſublime, ſi difficile à ſaiſir & ſi facile à parodier. Mais il faut avoir le courage d'écrire pour les ames ſenſibles, ſans nul égard pour cette malignité froide & baſſe qui cherche à rire où la nature invite à pleurer.

Digitized by Google

Lorſque pour la première fois on expoſa ſur la ſcène le tableau des enfans d'Inès aux genoux d'Alfonſe, deux mauvais plaiſans auroient ſuffi pour en détruire l'illuſion. Un Prince qui connoiſſoit la légèreté de l'eſprit françois, avoit même conſeillé à Lamotte de retrancher cette belle ſcène. Lamotte oſa ne pas l'en croire. Il avoit peint ce que la Nature a de plus tendre & de plus touchant; & toutes les fois que l'on n'aura que les parodiſtes à craindre, il faut avoir comme lui le courage de les braver.

Il en eſt des objets qui élèvent l'ame comme de ceux qui l'attendriſſent : la généroſité, la conſtance, le mépris de l'infortune, de la douleur & de la mort, le dévouement de ſoi-même au bien de la patrie, à l'amour ou à l'amitié, tous les ſentimens courageux, toutes les vertus héroïques produiſent ſur nous des effets infaillibles. Mais vouloir que la Poëſie n'imite que de ces beautés, c'eſt vouloir que la peinture n'employe que les couleurs de

l'arc-en-ciel. Que les partiſans de la belle Nature nous diſent donc ſi Racine & Corneille ont mal fait de peindre Narciſſe & Félix, Mathan & Cléopatre dans Rodogune. Il peut y avoir quelques beautés naturelles dans Cléopatre, dont le caractère a de la force & de la hauteur; mais dans l'indigne politique & la dureté de Félix, dans la perfidie & la ſélérateſſe de Mathan, dans la fourberie, la noirceur & la baſſeſſe de Narciſſe, où trouver la belle Nature? il faut renoncer à cette idée, & nous réduire à l'intention du Poëte, règle unique, règle univerſelle, mais que le Poëte lui-même doit ſavoir appliquer.

C'eſt peu de ſe demander: Quels ſont les effets que je veux produire? Il faut ſe demander encore: Quelle eſt la trempe des ames ſur leſquelles j'ai deſſein d'agir? Il y a dans les objets de l'imitation poëtique des beautés locales & des beautés univerſelles. Les beautés locales tiennent aux opinions, aux mœurs, aux uſages des différens peuples. Les beautés univerſelles

Digitized by Google

répondent aux loix, au deſſein, aux procédés de la Nature, & ſont indépendantes de toute inſtitution.

Les peintures phyſiques d'Homère ſont belles aujourd'hui comme elles l'étoient il y a trois mille ans : le deſſein même de ſes caractères, l'art, le génie avec lequel il les varie & les oppoſe, enlevent encore notre admiration, rien de tout cela n'a vieilli ni changé. Mais les détails qui ſont relatifs à l'opinion & aux bienſéances, les beautés de mode & de convention ont dû paroître bien ou mal, ſelon les tems & les lieux; car il n'eſt point de ſiècle, point de pays qui ne donne ſes mœurs pour règle : c'eſt une prévention ridicule, qu'il faut cependant ménager. L'exemple d'Homère n'eût pas juſtifié Racine, ſi dans l'Iphigénie Achile & Agamemnon avoient parlé comme dans l'Iliade.

Celui qui n'a étudié que les Anciens, bleſſera infailliblement le goût de ſon ſiècle dans bien des choſes; celui qui n'a conſulté que le goût de ſon ſiècle s'atta-

Digitized by Google

chera aux beautés paſſagères, & négligera les beautés durables. C'eſt de ces deux études réunies que réſulte le goût ſolide & la sûreté des procédés de l'Art.

Mais l'attention que doit avoir le Poëte, c'eſt de ſe mettre autant qu'il eſt poſſible, par la diſpoſition de ſon ſujet, au-deſſus de la mode & de l'opinion, en faiſant dépendre l'effet qu'il veut produire des beautés univerſelles & jamais des beautés locales. Si l'on examine bien les ſujets qui ſe ſoutiennent dans tous les ſiècles, on verra que l'étendue & la durée de leur gloire eſt dûe à cette méthode. Accordez quelque détail au goût préſent & national; mais donnez au goût univerſel le fond, les maſſes & l'enſemble.

Oroſmane, dans la Tragédie de Zaïre, a plus de délicateſſe & de galanterie qu'il n'appartient à un Sultan, & l'on voit bien que le Poëte qui a voulu le rendre aimable & intéreſſant aux yeux des François, a eu pour eux quelque complaiſance. Mais voyez comme la violence de la paſſion le rapproche

rapproché de ſes mœurs natales : comme il devient jaloux, altier, impérieux, barbare. Racine n'a pas été auſſi heureux dans le caractère de Bajazet, & en général il a trop mêlé de nos mœurs dans celles des peuples qu'il a mis ſur la ſcène : des fils de Théſée & de Mitridate, il a fait de jeunes François.

J'avoue cependant que le poëme Dramatique, pour faire ſon illuſion, a beſoin de plus de ménagement que l'Épopée. Celle-ci peut raconter tout ce qu'il y a de plus étrange, & les bienſéances du langage ſont les ſeules qu'elle ait à garder. Mais pour un Poëme qui veut produire l'effet de la vérité même, ce n'eſt pas aſſez d'obtenir une croyance raiſonnée ; il faut que par le preſtige de l'imitation il rende ſon action préſente, que l'intervale des lieux & des tems diſparoiſſe, & que les ſpectateurs ne faſſent plus qu'un même peuple avec les Acteurs. C'eſt-là ce qui diſtingue eſſentiellement le Poëme en action du Poëme en récit. Les François au ſpecta-

cle d'Athalie doivent devenir Iſraélites, ou l'intérêt de Joas n'eſt plus rien. Mais s'il y avoit trop loin des mœurs des Iſraélites à celles des François, l'imagination des ſpectateurs refuſeroit de franchir l'intervale : c'eſt donc aux Iſraélites à s'approcher aſſez de nous, pour nous rendre à nous-mêmes le déplacement inſenſible.

Il n'y a point de déplacement à opérer pour les choſes que la Nature a rendues communes à tous les peuples. J'ai déjà fait voir en parlant de l'étude de l'homme quelles ſont celles de ſes affections qui ne dépendent ni des tems ni des lieux : l'intérêt puiſé dans ces ſources, eſt intariſſable comme elles. Les ſujets d'Œdipe & de Mérope réuſſiroient dans vingt mille ans, & aux deux extrémités du monde : il ne faut être pour s'y intéreſſer ni de Thèbes ni de Micène : la Nature eſt de tous les pays.

C'eſt dans les choſes où les nations different qu'il faut que l'Acteur d'un côté, & le ſpectateur de l'autre, s'approchent pour

ſe réunir. Cela dépend de l'art avec lequel le Poëte ſait adoucir, dans la peinture des mœurs, les couleurs dures & tranchantes; & c'eſt ce qu'a fait Corneille en homme de génie, quoi qu'en diſe M. Racine le fils.

Il croit avoir vû que la belle ſcène de Pompée avec Ariſtie, dans Sertorius, n'étoit pas aſſez vraiſemblable pour le plus grand nombre des ſpectateurs; il croit avoir vû qu'on trouvoit trop dur ſur notre théâtre le langage magnanime que tient Cornélie à Céſar. Pour moi je n'ai vû que de l'enthouſiaſme, je n'ai entendu que des applaudiſſemens à ces deux ſcènes inimitables. Il ſeroit à ſouhaiter que l'illuſtre Racine eût oſé donner à la peinture des mœurs étrangères, cette vérité dont il a fait ſi noblement lui-même l'éloge le plus éloquent (*a*). Tout ce qu'on doit aux mœurs de ſon ſiècle, c'eſt de ne pas les offenſer; & nos opinions ſur le courage & ſur le

(*a*) Voyez ſa réponſe à Thomas Corneille, en le recevant à l'Académie.

mépris de la mort, ne vont pas jusqu'à exiger d'une jeune fille qu'elle dise à son père:

D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis
Que j'acceptois l'époux que vous m'aviez promis,
Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calcas une tête innocente.

je suis même persuadé qu'Iphigénie allant à la mort, d'un pas chancellant, avec la répugnance naturelle à son sexe & à son âge, eût fait verser encore plus de larmes.

Il est vrai que si le fond des mœurs étrangères est indécent ou révoltant pour nous, il faut renoncer à les peindre. Ainsi, quoique certains peuples regardent comme un devoir pieux d'abréger les jours des vieillards souffrans; que d'autres soient dans l'usage d'exposer les enfans mal-sains; que d'autres présentent aux voyageurs leurs femmes & leurs filles pour en user à leur gré; rien de tout cela ne peut être admis sur la scène.

Mais si le fond des mœurs est compatible avec nos opinions, nos usages, & que

la forme ſeule y répugne, elles n'exigent dans l'imitation qu'un changement ſuperficiel; & il eſt facile d'y concilier la vérité avec la bienſéance. Un cartel dans les termes de celui de François I. à Charles-Quint, « Vous en avez menti par la gor-» ge », ne ſeroit pas reçu au théâtre; mais qu'un Roi y dît à ſon égal: « Au-lieu de » répandre le ſang de nos ſujets, prenons » pour juges nos épées »; le cartel ſeroit dans la vérité des mœurs du vieux tems, & dans la décence des nôtres.

Il y a peu de traits dans l'Hiſtoire qu'on ne puiſſe adoucir de même ſans les effacer: le théâtre en offre mille exemples. Ce n'eſt donc pas au goût de la nation que l'on doit s'en prendre ſi les mœurs, ſur la ſcène Françoiſe, ne ſont pas aſſez prononcées, mais à la foibleſſe ou à la négligence des Poëtes, à la délicateſſe timide de leur goût particulier, & s'il faut le dire, au manque de couleurs pour tout exprimer avec la vérité locale.

Digitized by Google

CHAPITRE X.

De la Vraiſemblance & du Merveilleux dans la Fiction.

DIVERSISSIME ſono queſte due nature, il meraviglioſo e'l veriſſimile (dit le Taſſe). Il n'en conclut pas moins que la fable d'un Poëme doit les réunir ; mais pour les accorder il faut les bien connoître. Commençons par la vraiſemblance.

Feindre c'eſt repréſenter ce qui n'eſt pas, comme s'il étoit. Le but que ſe propoſe immédiatement la fiction, c'eſt de perſuader; ôr elle ne peut perſuader qu'en reſſemblant à l'idée que nous avons de ce qu'elle imite. Ainſi la vraiſemblance conſiſte dans une manière de feindre conforme à notre manière de concevoir ; & tout ce que l'eſprit humain peut concevoir, il peut le croire, pourvû qu'il y ſoit amené. Tant que le Poëte ne fait que nous rappeller ce que nous avons vû au-dehors, ou

Digitized by Google

éprouvé au-dedans de nous-mêmes, la reſſemblance ſuffit à l'illuſion; & comme nous voyons dans la feinte l'image de la réalité, le Poëte n'a beſoin d'aucun artifice pour gagner notre confiance. Mais que la fiction nous préſente un évènement qui n'ait point d'exemple, un compoſé qui n'ait point de modèle; comme la reſſemblance n'y eſt pas, nous y cherchons la vérité idéale, & c'eſt alors que le Poëte eſt obligé d'employer tout ſon art pour donner au menſonge les couleurs de la vérité. Nous ſavons qu'il feint, nous devons l'oublier, & ſi nous nous en ſouvenons, le charme eſt détruit & l'illuſion ceſſe. *Dove manca la fede, non puo abbondare l'affetto, o il piacere di quel che ſi legge o s'aſcolta.* Le Taſſe.

Quel eſt donc l'art de donner à la fiction, même dans le merveilleux, une vraiſemblance qui nous ſéduiſe? L'art de ſuivre le fil de nos idées & d'en obſerver les rapports.

Il y a dans notre manière de concevoir

une vérité directe & une vérité réfléchie. L'une & l'autre eſt de ſentiment, de perception, ou d'opinion.

La vérité de ſentiment eſt l'expérience intime de ce qui ſe paſſe au-dedans de nous-mêmes, & par réflexion, de ce qui doit ſe paſſer en général dans l'eſprit & dans le cœur de l'homme. C'eſt à ce modèle, ſans ceſſe préſent, qu'on rapporte la fiction dans la Poëſie dramatique. Nous ſommes; nous ſommes tels : voilà la vérité directe. Nous ſentons qu'il eſt de la nature de notre ame d'être modifiée de telle ou de telle façon, par telle ou telle cauſe, dans telle ou telle circonſtance ; que dans notre compoſé moral, telles qualités, tels accidens s'accordent & ſe concilient, tandis que tels ſe combattent & s'excluent mutuellement : c'eſt la vérité réfléchie.

Mais comment ſe peut-il que la vérité de ſentiment ſoit la même dans tous les hommes ? C'eſt que dans tous les hommes le fond du naturel ſe reſſemble, & qu'on y revient quand on veut, quelquefois même

ſans le vouloir. Chacun de nous a, comme le Poëte, la faculté de ſe mettre à la place de ſon ſemblable, & l'on s'y met réellement tant que dure l'illuſion. On penſe, on agit, on s'exprime avec lui comme ſi l'on étoit lui-même; & ſelon qu'il ſuit nos préſentimens ou qu'il s'en écarte, la fiction qui nous le préſente eſt plus ou moins vraiſemblable à nos yeux.

Ces préſentimens, qui nous annoncent les mouvemens de la Nature, ne ſont pas aſſez diſtincts pour nous ôter le plaiſir de la ſurpriſe: il arrive même aſſez ſouvent que le Poëte nous jette dans l'irréſolution, pour nous en tirer par un trait qui nous étonne & qui nous ſoulage; mais ſans être décidés à ſuivre telle ou telle route, nous diſtinguons très-bien ſi celle que tient le Poëte, eſt la même que la Nature eût priſe, ou dû prendre en ſe décidant.

Ne vous êtes-vous jamais apperçu de la docilité avec laquelle votre ame obéit aux mouvemens de celle d'Ariane ou de Mérope, d'Oroſmane ou de Brutus? C'eſt que

durant l'illuſion votre ame & la leur n'en font qu'une : ce ſont comme deux inſtrumens organiſés de même & accordés à l'uniſſon. Mais ſi l'ame du Poëte ne s'eſt pas montée au ton de la Nature, le perſonnage auquel il a communiqué ſes ſentimens & ſon langage, n'eſt plus dans la vérité de ſa ſituation & de ſon caractère ; & vous, qui vous mettez à ſa place mieux que n'a fait le Poëte, vous n'êtes plus d'accord avec lui. Voilà dans quel ſens on doit entendre ce que dit le Taſſe : *Il falſo non è, e quel che non è non ſi può imitare.* Mais il s'eſt quelquefois lui-même éloigné de ce principe : je l'ai obſervé à propos de Tancrède ſur le tombeau de Clorinde ; je l'obſerve encore dans le langage que tient Renaud ſur les genoux d'Armide. Rien de plus naturel, de plus beau que ce qu'on voit dans cette peinture ; rien de moins vrai que ce qu'on entend.

Qual raggio in onda, le ſcentilla un riſo,
Negli Armide occhi, tremulo e laſcivo.
Sovra lui pende : ed ei nel grembo molle

Digitized by Google

Le posa il capo ; il volto al volto attolle.

Cela est divin ; mais vous n'allez plus trouver la même vérité dans ces froides hyperboles.

Non puo specchio ritrar si dolce immago ,
Ne in picchiol vetro e un parodiso accolto.
Specchio t'è degno il cielo ; e nelle stelle
Puoi riguardar le tue sembianze belle.

Avouez qu'à la place de Renaud ce n'est point là ce que vous auriez dit. Voulez-vous voir le même Poëte dans l'illusion & croire entendre la Nature même ? Lisez le discours d'Armide, lorsque pâle, tremblante, éperdue, hors d'haleine, elle joint Renaud sur le bord de la mer : la Didon de Virgile n'est pas plus passionnée, & c'est ainsi qu'il est beau d'imiter.

La vraisemblance, dans les choses de sentiment, n'est donc que l'accord parfait du génie du Poëte avec l'ame du spectateur. Si la direction que l'un donne à la Nature, décline de celle que l'autre sent qu'elle eût voulu suivre, & s'il en presse ou ralentit mal à-propos les mouvemens, l'ame

du ſpectateur ſans ceſſe contrariée, & laſſe enfin de céder, ſe rébute : de-là vient qu'avec des qualités intéreſſantes & des ſituations pathétiques, un caractère inégal & diſcordant ne nous attache point.

La vérité de perception eſt la réminiſcence des impreſſions faites ſur les ſens, & par réflexion, la connoiſſance des choſes ſenſibles, de leurs qualités communes, de leurs propriétés diſtinctives, de leurs rapports en général, ſoit entre elles, ſoit avec nous-mêmes. En nous repliant ſur cette foule d'idées qui nous viennent par toutes les voies, nous nous ſommes fait un plan des procédés de la Nature dans l'ordre phyſique : ce plan eſt le modèle auquel nous rapportons le compoſé fictif que la Poëſie nous préſente ; & ſi elle opère comme il nous ſemble qu'eût opéré la Nature, elle ſera dans la vérité.

La vérité, ſoit qu'elle ait pour objet l'exiſtence ou l'action, ne peut rouler que ſur des rapports de convenance & de proportion, de la cauſe avec l'effet, des

Digitized by Google

parties l'une avec l'autre, & de chacune avec le tout. Si donc les élémens d'un composé physique, individuel ou collectif, sont faits pour être mis ensemble, & suivent dans leur union les loix & le plan de la Nature, l'idée de ce composé a sa vérité dans la cohésion de ses parties & dans leur mutuel accord. De même, si les rapports d'une cause avec son effet sont naturels & sensibles, l'idée de l'action portera sa vérité en elle-même. Il est donc bien aisé de voir dans le physique ce qui est fondé sur la vraisemblance, & par conséquent ce qui ne l'est pas.

L'opinion est tantôt sérieuse & de pleine croyance, tantôt reçûe à plaisir & de simple adhésion ; mais quelque foible que soit le consentement qu'on y donne, il suffit à l'illusion du moment. Nous n'ajoûtons qu'une foi passagère à la fable d'Adonis, & nous mêlerons nos larmes à celles de Vénus, si sa douleur est bien exprimée. Un mensonge connu pour tel, mais transmis, reçu d'âge en âge, est dans la classe

Digitized by Google

des faits authentiques : on le paſſe ſans examen. A plus forte raiſon, ſi les faits ſont ſolennellement atteſtés par l'Hiſtoire, ne laiſſent-ils pas à l'eſprit la liberté du doute ; & le Poëte pour les ſuppoſer, n'a pas beſoin de les rendre croyables. Qu'ils ſoient d'accord avec l'opinion, cela ſuffit à leur vraiſemblance.

Mais diſtinguons, 1°. l'opinion d'avec la vérité hiſtorique ; 2°. les faits compris dans le tiſſu du Poëme d'avec les faits ſuppoſés au-dehors. « Je ne craindrai pas » d'avancer (dit Corneille, à propos du ſacrifice qu'a fait Léontine en livrant ſon fils à la mort), » que le ſujet d'une belle » Tragédie doit n'être pas vraiſemblable ». Et il ſe fonde ſur le précepte d'Ariſtote, « de ne pas prendre pour ſujet un ennemi » qui tue ſon ennemi, mais un pere qui » tue ſon fils, une femme ſon mari, un » frere ſa ſœur, &c. ce qui n'étant jamais » vraiſemblable (ajoûte Corneille) doit » avoir l'autorité de l'hiſtoire ou de l'opi- » nion commune.

Digitized by Google

J'ai fait mes preuves de reſpect pour ce grand homme ; j'oſerai donc ici ſans détour n'être pas de ſon ſentiment.

L'opinion commune tient lieu de vraiſemblance dans les faits ſuppoſés au-dehors, j'en conviens ; mais il n'en eſt pas de même du témoignage de l'Hiſtoire, à-moins que les faits qu'elle atteſte ne ſoient vulgairement connus, ce qui rentre dans la claſſe des vérités d'opinion. Je ſuis loin de penſer que les ſujets propoſés par Ariſtote ſoient tous dénués de vraiſemblance : il eſt très-ſimple & très-naturel qu'un fils tue ſon pere, comme Œdipe, ſans le connoître, ou qu'une mere ſoit prête à immoler ſon fils, comme Mérope, en croyant le venger ; & quand ces faits n'auroient en eux-mêmes aucune apparence de vérité, pris dans les familles les plus illuſtres de la Grèce, ils avoient ſans doute pour eux la célébrité, l'opinion publique. Mais en voyant ſur le théâtre les ſujets de Polieucte, de Rodogune, & d'Héraclius, perſonne ne ſait, ni ne veut ſavoir, ce qui en eſt pris

Digitized by Google

dans l'Hiſtoire ; elle eſt donc comme un témoin muet. En vain Baronius fait mention du ſacrifice de Léontine ; on ne lit point Baronius, & ſon témoignage n'eût ſervi de rien, ſi l'action de Léontine n'avoit pas eu ſa vraiſemblance en elle-même, c'eſt-à-dire, un juſte rapport avec l'idée que nous avons de ce que peut une femme auſſi ferme, auſſi courageuſe, dévouée à ſon Empereur.

Je dis plus : de quelque manière que les faits ſoient fondés, rien ne les diſpenſe d'être vraiſemblables, dès qu'ils ſont employés dans l'intérieur de l'action. Il n'y a que les faits ſuppoſés au-dehors, *extra fabulam*, auxquels l'opinion commune tienne lieu de vraiſemblance. Quant à ce qui ſe paſſe dans le cours du Poëme, & comme ſous nos yeux, nous n'y ajoûtons foi qu'autant que nous le voyons arriver comme dans la Nature ; c'eſt-à-dire, ſelon l'idée que nous avons des moyens qu'elle employe, & de l'ordre qu'elle ſuit. *Res autem ipſæ ita deducendæ diſponendæque ſunt*

ſunt ut quam proxime accedant veritatem. Scalig.

Cependant la chaîne des cauſes & des effets n'eſt pas ſi conſtamment viſible, & le cercle des facultés de la Nature n'eſt pas ſi marqué, que le vrai connu ſoit la limite du vrai poſſible; & c'eſt par une extenſion de nos idées que la Poëſie s'élève du familier au merveilleux.

Dans la Nature tout eſt ſimple & facile pour elle, & tout eſt merveilleux pour nous. Un homme ſenſé ne peut réfléchir ſans étonnement, ni à ce qui lui vient du dehors, ni à ce qui ſe paſſe au-dedans de lui-même. L'organiſation d'un brin d'herbe eſt auſſi prodigieuſe que la formation du ſoleil; le mouvement qui paſſe d'un grain de ſable à l'autre, eſt auſſi myſtérieux que la propagation de la lumière, & que l'harmonie des ſphères céleſtes; mais l'habitude nous rend l'incompréhenſible même ſi familier, qu'à la fin il nous paroît commun. « Au bout d'un an le monde a joué » ſon jeu, il n'y fait plus rien que de re» commencer »: Voilà du-moins ce qui Montagne.

nous en ſemble : nous croyons retrouver tous les ans le même tableau, & les variétés infinies qu'il étale y ſont diſtribuées avec une harmonie ſi conſtante, une ſi parfaite unité de deſſein, que la Nature s'y fait voir toûjours ſemblable à elle-même.

Mais ſi la Nature, s'éloignant de ſes ſentiers battus, produit un compoſé moral ou phyſique aſſez étrange, pour nous perſuader qu'elle y a mis une expreſſe intention de ſe ſurpaſſer elle même, ou de ne pas ſe reſſembler; ce procédé, dont les moyens nous ſont inconnus, nous étonne, & devient un prodige à nos yeux. Voilà donc dans la Nature même une ſorte de merveilleux, connu ſous le nom de *prodiges*.

Si la feinte paſſe les moyens & les facultés que nous attribuons à la Nature ; ſi elle employe d'autres reſſorts, d'autres mobiles que les ſiens; ſi au-lieu de la chaîne qui lie les évènemens & de la loi qui les diſpoſe, elle établit des intelligences pour y préſider, & des cauſes libres

pour les produire ; ce nouvel ordre de choſes nous étonne encore davantage, & c'eſt ici le merveilleux ſurnaturel & par excellence.

Je diſtinguerai donc deux ſortes de merveilleux, l'un en-deçà, l'autre au-delà des limites de la Nature.

Nous regardons comme un prodige, ou comme une merveille de la Nature, tout ce qui porte la marque d'une application particulière qu'elle a miſe à le former. Cette idée attire toute l'attention de l'ame par la ſurpriſe & l'étonnement. Mais pour nous faire imaginer la Nature appliquée à former un prodige, il faut d'abord que l'objet en ſoit digne à nos yeux, par l'importance que nous y attachons ; & de plus, que les moyens que la Nature a mis en œuvre, nous ſoient inconnus ou cachés, comme les cordes d'une machine. Dès que nous les appercevons, l'illuſion ſe diſſipe, & au-lieu d'un ſpectacle étonnant, ce n'eſt plus qu'un fait ordinaire.

La Nature, aux yeux de la raiſon, n'eſt

jamais plus étonnante que dans les petits objets : *In arctum coacta rerum naturæ majeſtas*, je le ſais, mais ce n'eſt point à la raiſon que s'adreſſe la Poëſie ; c'eſt à l'imagination. Or celle-ci ne peut ſe figurer la Nature ſérieuſement appliquée à produire un papillon. Ariſtote l'a dit : la beauté ſenſible n'eſt pas dans les petites choſes. Elle conſiſte dans une compoſition régulière & harmonieuſe, qui pour ſe développer aux yeux, exige une certaine étendue : or l'imagination ſe décide ſur le témoignage des ſens ; ce qu'ils n'apperçoivent qu'en petit ne ſauroit donc lui paroître digne d'occuper la Nature. Les plus grands génies ont penſé quelquefois à cet égard comme le vulgaire : *Magna dii curant ; parva negligunt* (dit Cicéron), & il en donne pour raiſon l'exemple des Rois : *Nec in regnis quidem Reges omnia minima curant*, « Comme ſi à ce Roi là (dit Montagne) c'étoit plus & moins de remuer un » Empire ou la feuille d'un arbre, & ſi ſa » providence s'exerçoit autrement, incli-

Pline l'ancien.

» nant l'évènement d'une bataille, que le » fault d'une puce ». Il reſulte cependant de cette façon de concevoir, commune au plus grand nombre, que le merveilleux dans les petites choſes doit être renvoyé aux Contes des Fées, & que ſi la Poëſie en fait uſage, ce ne doit être qu'en badinant.

Quant aux moyens que la Nature employe pour opérer un prodige, s'ils ſont connus, il faut les déguiſer, en éloigner l'idée, & par des circonſtances nouvelles, nous dérober la liaiſon de la cauſe avec les effets.

La comète qui parut à la mort de Jules-Céſar, fut un prodige pour Rome. Si ſa révolution eût été calculée & ſon ellypſe décrite, ce n'eût été qu'une planette comme une autre, qui eût ſuivi le branle commun; mais qu'eût fait le Poëte alors? Il eût donné à la chevelure de cette comète une forme étrange, un immenſe volume; & dans ſes feux redoublés à l'approche de la terre, il eût marqué l'intention de la Nature d'épouvanter les Romains.

Digitized by Google

» ſans les lancer dans les airs : il inclina ſa » cime béante, & répandit les flots d'un » bitume enflammé du côté de l'Italie ».

Dans la Jéruſalem du Taſſe, les nuages qui verſent la pluie dans le camp de Godefroi, ne ſe ſont pas élevés de la terre, ils viennent des reſervoirs céleſtes :

Ecco ſubite nubi, e non da terra
Già per virtù del ſole in alto aſceſe :
Ma ſol dal ciel, che tutte apre e diſſerra
Le porte ſue, veloci in giù diſcede.

voilà ce que j'appelle donner à un évènement familier le caractère du merveilleux.

Du-reſte, on ne doit pas craindre que la réflexion nous ramène aux cauſes phyſiques, & détruiſe l'illuſion. Nous aimons à être ſéduits, & s'il le falloit, nous aiderions le Poëte à nous ſéduire. On voit dans l'Inde, quand la lune s'éclipſe, les peuples proſternés de bonne foi, conjurer le grand ſerpent, qui l'a dévorée, de la leur rendre ; tandis que les Aſtronomes du pays calculent le tems qu'elle employe à traverſer l'ombre de la terre. Le grand nom-

Digitized by Google

bre eſt peuple par-tout, & les Poëtes peuvent compter ſur cet amour du merveilleux qui en impoſe à la raiſon même.

Voyons à préſent quels ſont les objets qui dans la Nature ſont mis au rang des prodiges. Le premier, c'eſt la perfection; & plus l'objet eſt compoſé, plus le ſoin qu'a pris la Nature de le rendre accompli nous frappe & nous étonne (*a*).

Si l'intention du Poëte eſt de nous préſenter la Nature avec tous ſes charmes & dans toute ſa beauté poſſible, l'emploi de la fiction eſt de corriger, d'embellir ſon modèle; & c'eſt alors que l'excellence de l'art conſiſte dans le choix de la belle Nature. *La Poeſia inveſtigatrice e quaſi vaghegiatrice della bellezza.* Dans le moral ce qui eſt le plus digne d'admiration & d'amour, un Burrhus, un Mornai, un Télémaque,

Le Taſſe.

(*a*) *Nihil uſquam ſimplex & incompoſitum invenias, quod delectet & ſenſus mulceat. Tollas compoſitionem & partium varietatem, tolles pulchritudinem.* (Iſaac Voſſius).

Digitized by Google

une Zaïre, une Cornélie; dans le phyſique, ce qui peut nous cauſer l'émotion du plaiſir la plus pure & la plus ſenſible, une vie délicieuſe comme celle de l'âge d'or, des lieux enchantés comme Éden, ou comme les îles Fortunées, ſur-tout l'image de ce que nous appellons par excellence *la beauté*, une taille élégante & correcte, la douceur, la vivacité, la ſenſibilité, la nobleſſe, toutes les graces réunies dans les traits du viſage, dans la forme & les mouvemens du corps d'une Vénus ou d'un Apollon, Hélène au milieu des vieillards Troyens, Achille au ſortir de la cour de Scyros, voilà le merveilleux de la beauté dans le phyſique. Le ſoin du Poëte alors eſt de raſſembler les plus belles parties dont un compoſé naturel ſoit ſuſceptible, pour en former un tout régulier, & de diſpoſer les choſes comme la Nature les eût diſpoſées, ſi elle n'avoit eu pour objet que de nous donner un ſpectacle enchanteur. La méthode en eſt la même dans tous les Arts d'agrément. En Peinture, les Vierges de Raphaël,

Digitized by Google

les Hercules du Guide ; en Sculpture, la Vénus pudique & l'Apollon du Vatican, n'avoient point de modèle individuel ; qu'ont fait les Artiſtes ? Ils ont recueilli les beautés éparſes des modèles exiſtans, & en ont compoſé un tout plus parfait que la Nature même. Ce choix tient au principe de la Poëſie, au rapport des objets avec nos organes ; & le Poëte qui le ſaiſit avec le plus de juſteſſe, de délicateſſe & de vivacité, excelle dans l'art d'embellir la Nature.

La beauté poëtique eſt donc quelquefois la même que la beauté naturelle ? Oui, toutes les fois que la Poëſie veut nous cauſer les douces émotions de l'amour & de la joie, le plaiſir pur de nous voir entourés d'êtres formés à ſouhait pour nous. On a prétendu que ce genre de fiction n'avoit point de règle, par la raiſon que l'idée du beau, ſoit en morale, ſoit en phyſique, n'étoit ni abſolue ni invariable. Quoi qu'il en ſoit de la beauté phyſique, ſur laquelle du-moins les nations cultivées ſont d'accord depuis trois mille ans, la

beauté morale eſt la même chez tous les peuples de la terre. Les Européens ont trouvé une égale vénération pour la juſtice, la généroſité, la clémence chez les Sauvages du Nouveau-Monde que chez les peuples les plus cultivés, les plus vertueux de ce continent. Le mot du Cacique Guatimoſin: « Et moi ſuis-je ſur un lit de » roſes »? auroit été beau dans l'ancienne Rome; & la réponſe de l'un des proſcrits de Néron au Licteur: *Utinam tu tam fortiter ferias!* auroit été admirée dans la cour de Monteſuma.

Dans Sadi, Poëte Perſan, un ſage fait cette prière: « Grand Dieu! ayez pitié des » méchans, car vous avez tout fait pour les » bons lorſque vous les avez fait bons ». Socrate n'auroit pas mieux dit.

Le ſentiment du beau moral eſt donc univerſel & unanime: la Nature en a gravé le modèle au fond de nos ames; mais l'idée en eſt difficile à remplir. Il n'y a point de tableaux parfaits dans la diſpoſition naturelle des choſes: la Nature, dans ſes opé-

Digitized by Google

rations, ne ſonge à rien moins qu'à nous plaire, & l'on doit s'attendre à trouver dans le moral autant & plus d'incorrections que dans le phyſique. La clémence d'Auguſte envers Cinna eſt dégradée par le conſeil de Livie; la gloire du conquérant du Mexique eſt ternie par une lâche trahiſon ; l'Hiſtoire a peu de caractères dans leſquels la Poëſie ne ſoit obligée de diſſimuler & de corriger quelque choſe: c'eſt comme une ſtatue de bronze qui ſort raboteuſe du moule, & qui demande encore le ciſeau. Mais qu'on prenne garde en la poliſſant de ne pas affoiblir les traits. Il eſt arrivé bien ſouvent de détruire l'homme en faiſant le héros.

Quel eſt donc le guide du Poëte dans ce genre de fiction? Je l'ai dit, le ſentiment du beau moral que la Nature a mis dans nos ames. Il a pu recevoir quelque altération de l'habitude & du préjugé ; mais l'une & l'autre cedent aiſément au goût naturel qui n'eſt qu'aſſoupi, & que l'impreſſion du beau réveille. Faites lire à l'homme

Digitized by Google

le plus ébloui de l'éclat de ſa naiſſance le diſcours de Marius ſur l'obſcurité de la ſienne : vous verrez combien le préjugé tient peu contre la vérité de ſentiment. Quel eſt l'homme opulent, s'il n'eſt pas ſtupide, qui n'admire Fabricius faiſant cuire ſes légumes & recevant ſous un humble toît les Ambaſſadeurs de Pyrrhus ? Quel eſt le lâche voluptueux qui n'eſt pas ſaiſi d'un ſaint reſpect en voyant Regulus retourner à Carthage ? Ce qui peut ſe mêler d'opinion & d'habitude dans nos idées ſur le beau moral, ne tire donc pas à conſéquence & ne doit ſe compter pour rien.

Mais plus l'idée & le ſentiment de la belle Nature ſont déterminés & unanimes, moins le choix en eſt arbitraire ; & c'eſt là ce qui rend ſi gliſſante la carrière du génie qui s'élève au parfait, ſur-tout dans le moral. Le goût & la raiſon me ſemblent plus éclairés dans cette partie, & plus difficiles que jamais. Je ne parle point de cette théorie ſubtile, qui recherche, s'il eſt permis de s'exprimer ainſi, juſqu'aux fibres

Digitized by Google

les plus déliées de l'ame ; je parle de ces idées grandes & juſtes qui embraſſent le ſyſtème des paſſions, des vices & des vertus dans leurs rapports les plus éloignés. Jamais le coloris, le deſſein, les nuances d'un caractère n'ont eu des juges plus clairvoyans ; jamais par conſéquent le Poëte n'a eu beſoin de plus de lumières pour exceller dans la fiction morale en beau. Si Homère venoit aujourd'hui, il ſeroit mal reçu à nous peindre un ſage comme Neſtor ; auſſi ne le peindroit-il pas de même. Le héros qui diroit à ſon fils : *Diſce puer virtutem ex me*, ſeroit obligé d'être plus modeſte, plus intrépide, plus généreux, plus fidèle à la foi des ſermens, que le héros de l'Ænéïde.

A l'égard de la beauté phyſique qui eſt l'objet capital de la Peinture & de la Sculpture, elle exerce peu les talens du Poëte : il l'indique, il ne la peint jamais, & en l'indiquant il fait plus que la peindre. Dans un tableau, dans une ſtatue, on ne voit guère que ce que l'Artiſte y a mis ; dans

Digitized by Google

une peinture poëtique chacun voit ce qu'il imagine: c'eſt le ſpectateur qui, d'après quelques touches du Poëte, ſe peint lui-même l'objet indiqué. Réuniſſez tous les Peintres célèbres, & demandez leur de copier Hélène d'après Homère, Armide d'après le Taſſe, Eve d'après Milton, Corine & Délie d'après Ovide & Tibule, l'Eſclave d'Anacréon d'après le portrait détaillé qu'en a fait ce Poëte voluptueux: toutes ces copies auront quelque choſe d'analogue entre elles; mais de mille il n'y en aura pas deux qui ſe reſſemblent, au point de faire deviner que l'original eſt le même. Chacun ſe fait une Eve, une Armide, une Hélène, & c'eſt un des charmes de la Poëſie de nous laiſſer le plaiſir de créer.

Inceſſu patuit Dea,

me dit Virgile. C'eſt à moi à me peindre Vénus.

Stat ſonipes, ac frena ferox ſpumantia mandit.

C'eſt à moi à tirer de-là l'image d'un courſier ſuperbe.

Mille trahens varios adverſo ſole colores.

Ne croit-on pas voir l'arc-en-ciel?

Digitized by Google

Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori;
Hic nemus, hic ipſo tecum conſumerer ævo.

Il n'en faut pas davantage pour ſe repréſenter un païſage délicieux.

Le Taſſe parle en maître ſur l'art de peindre en poëſie avec plus ou moins de détail, ſelon le plus ou le moins de gravité du ſtyle, en quoi il compare Virgile & Pétrarque.

Dederatque comas diffundere ventis,

dit Virgile en parlant de Vénus déguiſée en chaſſereſſe. Pétrarque dit la même choſe, mais d'un ſtyle plus fleuri.

Erano i capei d'oro à l'aura ſparſi,
Ch'in mille dolci nodi gli avolgea.

Ambroſiæque comæ divinum vertice odorem,
Spiravere, (Virgile).

E tuto il ciel, cantando il ſuo bel nome,
Sparſer di roſe i pargoletti amori. (Pétrarq.)

E l'uno, e l'altro conobbe il convenevole nella ſua Poeſia. Perche Virgilio ſupero tutti Poete heroici di gravita, il Petrarca tutti gli anichi lirici di vaghezza. (Le Taſſe).

Le Poëte ne peut ni ne doit finir la peinture

ture de la beauté phyſique : il ne le peut, manque de moyens pour en exprimer tous les traits avec la correction, la délicateſſe que la Nature y a miſe, & pour les accorder avec cette harmonie, cette liaiſon, cette unité d'où dépend l'effet de l'enſemble ; il ne le doit pas, en eût-il les moyens, par la raiſon que plus il détaille ſon objet, plus il aſſujettit notre imaginagination à la ſienne. Or quelle eſt l'intention du Poëte? Que chacun de nous ſe peigne vivement ce qu'il lui préſente. Le ſoin qui doit l'occuper eſt donc de nous mettre ſur la voie, & il n'a beſoin pour cela que de quelques traits vivement touchés.

Belle ſans ornement, dans le ſimple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au ſommeil.

Qui de nous à ces mots ne voit pas Junie comme Néron vient de la voir? Mais il faut que ces traits qui nous indiquent le tableau que nous avons à nous peindre, ſoient tels que nous n'ayons aucune peine à remplir les milieux. L'art du Poëte con-

ſiſte allors à marquer ce qui ne tombe pas ſous les ſens du commun des hommes, ou ce qu'ils ne ſaiſiſſent pas d'eux-mêmes avec aſſez de délicateſſe ou de force; & à paſſer ſous ſilence ce qu'il eſt facile d'imaginer.

Une idée inſéparable de celle du beau moral & phyſique, eſt celle de la liberté. Tout ce qui ſent l'eſclavage, même dans les choſes inanimées, a je ne ſai quoi de triſte & de bas. La mode, l'opinion, l'habitude ont beau vouloir altérer en nous ce ſentiment inné, ce goût dominant de l'indépendance; la Nature à nos yeux n'a ſa grandeur, ſa majeſté qu'autant qu'elle eſt libre ou qu'elle ſemble l'être. Recueillez les voix ſur la comparaiſon d'un parc magnifique & d'une belle forêt. L'un eſt la priſon du luxe, de la molleſſe & de l'ennui: l'autre eſt l'aſyle de la méditation vagabonde, de la douce rêverie & du ſublime enthouſiaſme. En voyant les eaux captives baigner ſervilement les marbres de Verſailles, & les eaux bondiſſantes de Vaucluſe ſe précipiter à travers les rochers,

Digitized by Google

on dit également *cela eſt beau.* Mais on le dit des efforts de l'Art, & on le ſent des jeux de la Nature : auſſi l'Art qui l'aſſujettit, fait-il l'impoſſible pour nous cacher les entraves qu'il lui donne ; & dans la Nature, livrée à elle-même, le Peintre & le Poëte ſe gardent bien d'imiter les accidens où l'on peut déceler quelques traces de ſervitude. Il s'enſuit que le ſentiment du beau ſuppoſe de l'élévation dans l'ame, & qu'un naturel ſervile eſt incapable de rien produire de noble & de grand.

Après le prodige de la beauté, le plus digne objet des ſoins de la Nature, vient celui de l'exagération des forces, des grandeurs, des facultés de l'être phyſique. Ce ſont des héros d'une taille & d'une force prodigieuſe, des animaux d'une grandeur énorme, des arbres dont les racines touchent aux enfers, & dont les branches percent les nues. Mais cela tient au merveilleux ſurnaturel, dont je vais m'occuper tout-à-l'heure.

Une ſorte de prodige dont la Poëſie

tire plus d'avantage, c'eſt la rencontre & le concours de certaines circonſtances que le mouvement naturel des choſes ſemble n'avoir dû jamais combiner ainſi, à-moins d'une expreſſe intention de la cauſe qui les arrange. On annonce à Mérope la mort de ſon fils, on lui amène l'aſſaſſin ; & l'aſſaſſin eſt ce fils qu'elle pleure. Œdipe cherche à découvrir le meurtrier de Laïus; il reconnoît que c'eſt lui-même, & qu'en fuiant le ſort qui lui a été prédit, il a tué ſon pere & épouſé ſa mere. Oreſte eſt conduit à l'autel de Diane pour y être immolé; & la Prêtreſſe qui va l'égorger ſe trouve ſa ſœur Iphigénie. Voilà de ces coups de la deſtinée ſi éloignés de l'ordre des choſes, qu'ils ſemblent tous prémédités.

Tout ce qui eſt poſſible n'eſt pas vraiſemblable ; & lorſque dans la combinaiſon des évènemens, ou dans le jeu des paſſions nous appercevons une ſingularité trop étudiée, le Poëte nous devient ſuſpect : l'illuſion ceſſe avec la confiance. En cela péche dans Inès l'affectation de donner pour juges

Digitized by Google

à Dom Pedre deux hommes, dont l'un doit le haïr & l'abſout, l'autre doit l'aimer & le condamne. Cette antithèſe inutile eſt évidemment combinée à plaiſir. L'unique moyen pour perſuader, eſt de paroître de bonne foi. Or plus la rencontre des incidens eſt étrange; plus en la comparant avec la ſuite naturelle des choſes, nous ſommes enclins à douter de la bonne foi du témoin: auſſi cette eſpèce de fable exige-t-elle beaucoup de réſerve & de précaution.

La première règle eſt que chacun des incidens ſoit ſimple & naturellement amené; la ſeconde, qu'ils ſoient en petit nombre: par-là le merveilleux de leur combinaiſon ſe rapproche de la Nature. Prenons pour exemple la fable du Cid. Rodrigue eſt obligé de réparer, par la mort du pere de ſa maîtreſſe, l'affront du ſoufflet qu'a reçu le ſien. Il n'eſt pas poſſible d'imaginer dans nos mœurs une ſituation plus cruelle, & le ſort pour accabler deux amans ſemble avoir exprès combiné cette

opposition des intérêts les plus sensibles & des devoirs les plus sacrés. Voyons cependant d'où naissent ces combats de l'amour & de la nature : d'une dispute élevée entre deux courtisans, sur une marque d'honneur, accordée à l'un préférablement à l'autre. Rien de plus simple ni de plus familier. Le spectateur voit naître la querelle, il la voit s'animer, s'aigrir, se terminer par cette insulte qui ne se lave que dans le sang; & sans avoir soupçonné l'artifice du Poëte, il se trouve engagé avec les personnages qu'il aime, dans un abîme de malheurs. Il en est ainsi de tous les sujets bien constitués : chaque incident vient s'y placer comme de lui-même dans l'ordre le plus naturel; & lorsqu'on les voit réunis, on est confondu de l'espèce de merveilleux qui résulte de leur ensemble.

Toutefois, si ces incidens étoient trop accumulés, chacun d'eux fût-il amené naturellement, leur concours passeroit la croyance. C'est ce qu'il faut éviter avec soin dans la composition d'une Fable; & il me semble qu'on s'éloigne de plus en plus

Digitized by Google

de cette règle, en multipliant ſur la ſcène des incidens mal enchaînés. Nous examinerons ceci de plus près en parlant de la Tragédie. Paſſons au merveilleux de la première claſſe.

Le merveilleux hors de la Nature n'eſt qu'une extenſion de ſes forces & de ſes loix.

En ſuivant le fil des idées qui nous viennent, ou de l'expérience intime de nous-mêmes, ou du dehors, par la voie des ſens, nous nous en ſommes fait de nouvelles; & celles-ci rangées ſur le même plan, auroient dû garder les mêmes rapports. Mais l'opinion populaire & l'imagination poëtique n'ayant pas toûjours conſulté la raiſon, le ſyſtème des poſſibles, qu'elles ont comme réaliſés, n'eſt rien moins que ſoumis à l'ordre, & celui qu l'employe a beſoin de beaucoup d'adreſſe & de ménagement. Nous ne concevons rien qui ſe contrarie; & d'un ſyſtème qui implique en lui-même, l'enſemble ne peut jamais s'arranger, s'établir dans notre opi-

nion. Mais la Poëſie a la reſſource de ne prendre des fables reçues que des parties détachées & compatibles entre elles, quoique ſouvent peu d'accord avec le ſyſtème total. J'ai dit que les choſes d'opinion commune ſe paſſoient de vraiſemblance tant qu'on ne faiſoit que les ſuppoſer hors de la fable ; mais on doit ſe ſouvenir que ſi le Poëte les employe au-dedans, il eſt obligé d'y obſerver les mêmes rapports que dans l'ordre des choſes réelles. Il ſeroit inutile d'alléguer le peu d'harmonie qu'on a mis, par exemple, dans le ſyſtème de la Mithologie : c'eſt au Poëte à n'employer du ſyſtème qu'il adopte que ce qui, dans ſon enſemble, a le caractère du vrai.

Le merveilleux ſurnaturel eſt tantôt l'image directe & ſimple, tantôt le voile ſymbolique & tranſparent de la vérité. Dans le premier cas, c'eſt la pure fiction ; dans le ſecond, c'eſt l'allégorie ; mais ce n'eſt jamais que l'imitation exagérée de la Nature. Voyons quelle en eſt l'origine & quel en doit être l'emploi ?

Digitized by Google

La Philoſophie eſt la mere du merveilleux; & la contemplation de la Nature lui en a donné la première idée. Elle voyoit autour d'elle une multitude de prodiges, ſans autre cauſe que le mouvement, qui lui-même avoit une cauſe. Elle dit donc: Il doit y avoir au-delà & au-deſſus de ce que je vois, un principe de force & d'intelligence. Ce fut l'idée primitive & génératrice du merveilleux. La cauſe unique & univerſelle, agiſſant par une loi ſimple, étoit pour le peuple, & ſi l'on veut pour les ſages, une idée trop vaſte & trop peu ſenſible; on la diviſa en une multitude d'idées particulières, dont l'imagination, qui veut tout ſe peindre, fit autant d'agens compoſés comme nous: de-là les dieux, les démons, les génies.

Il fut facile de leur donner des ſens plus parfaits que les nôtres, des corps plus agiles, plus forts & plus grands; & juſques-là le merveilleux n'étant qu'une augmentation de maſſe, de force & de vîteſſe, l'eſprit le plus foible put renchérir aiſément ſur le

Digitized by Google

génie le plus hardi. La ſeule règle gênante dans cette imitation exagérée de la Nature, eſt la règle des proportions; encore n'eſt-il pas mal-aiſé de l'obſerver dans le phyſique. Dès qu'on a franchi les bornes de nos perceptions, il n'en coûte rien d'élever le trône de Jupiter, d'appeſantir le trident de Neptune, de donner aux courſiers du Soleil, à ceux de Mars & de Minerve la vîteſſe de la penſée. Le Pere Bouhours obſerve que lorſque dans Homère Poliphème arraché le ſommet d'une montagne, l'on ne trouve point ſon action trop étrange, parce que le Poëte a eu ſoin d'y proportionner la taille & la force de ce géant. De même lorſque Jupiter ébranle l'Olimpe d'un mouvement de ſes ſourcils, & que le dieu des mers frappant la terre, fait craindre à celui des enfers que la lumière des cieux ne pènètre dans les royaumes ſombres; ces actions, meſurées ſur l'échelle de la fiction, ſe trouvent dans l'ordre de la Nature, par la juſteſſe de leurs rapports. Voilà, dit-on, de grandes

idées ; Oui, mais c'eſt une grandeur géométrique, à laquelle avec de la matière du mouvement & de l'eſpace, on ajoûte tant que l'on veut.

Le mérite de l'exagération, en faiſant des hommes plus grands & plus forts que nature, auroit été de proportionner des ames à ces corps ; mais c'eſt à quoi Homère & preſque tous ceux qui l'ont ſuivi ont échoué. Je ne connois que le Satan du Taſſe & de Milton dont l'ame & le corps ſoient faits l'un pour l'autre. Et comment obſerver dans ces compoſés ſurnaturels la gradation des eſſences ? Il eſt bien aiſé à l'homme d'imaginer des corps plus étendus, moins foibles, moins fragiles que le ſien : la Nature lui en fournit les matériaux & les modèles ; encore lui eſt-il échappé bien des abſurdités, même dans le merveilleux phyſique ; mais combien plus dans le moral ! « L'homme (dit Montagne) » ne peut être que ce qu'il eſt, ni imaginer » que ſelon ſa portée ». Il a beau s'évertuer ; il ne connoît d'ame que la ſienne :

Digitized by Google

il ne peut donner au coloſſe qu'il anime que ſes facultés, ſes ſentimens, ſes idées, ſes paſſions, ſes vices & ſes vertus, ou plûtôt celles de ces inclinations, de ces affections dont il a le germe. Voilà pourquoi l'Être parfait, l'Être par eſſence eſt incompréhenſible. Avec mes yeux je meſure le firmament; avec ma penſée je ne meſure que ma penſée. Que j'eſſaye d'imaginer un Dieu; quelque effort que j'employe à lui donner une nature excellente, la ſageſſe, la ſenſibilité, l'élévation de ſon ame, ne ſeront jamais que le dernier degré de ſageſſe, de ſenſibilité d'élévation de la mienne. Je lui attribuerai des ſens que je n'ai pas, un ſens, par exemple, pour entendre couler le tems, un ſens pour lire dans la penſée, un ſens pour prévoir l'avenir, parce qu'on ne m'oblige pas au détail du méchaniſme de ces nouveaux organes: je le douerai d'une intelligence à laquelle je ſuppoſerai vaguement que rien n'eſt caché, d'une force & d'une fécondité d'action, à laquelle il m'eſt bien aiſé de

Digitized by Google

feindre que rien ne réſiſte : je l'exempterai des foibleſſes de ma nature, de la douleur & de la mort, parce que les idées privatives ſont comme la couleur noire qui n'a beſoin d'aucune clarté : mais s'il en faut venir à des idées poſitives, par exemple, le faire penſer ou ſentir, il ne ſera clairvoyant ou ſenſible, éloquent ou paſſionné qu'autant que je le ſuis moi-même. Un Ancien a dit d'Homère, il eſt le ſeul qui ait vû les dieux ou qui les ait fait voir; mais de bonne foi, les a-t-il entendus ou fait entendre ? On a dit auſſi que Jupiter étoit deſcendu ſur la terre pour ſe faire voir à Phidias, ou que Phidias étoit monté au ciel pour voir Jupiter. Cette hiperbole a ſa vérité : l'on conçoit comment l'Artiſte, par le caractère majeſtueux qu'il avoit donné à ſa ſtatue, pouvoit avoir obtenu cet éloge ; mais le phyſique eſt tout pour le Statuaire, & n'eſt rien pour le Poëte, s'il n'eſt d'accord avec le moral. Cet accord, s'il étoit parfait, ſeroit la merveille du génie ; mais il eſt inutile d'y prétendre : l'homme n'a que des moyens humains :

Digitized by Google

Le Taſſe. *La divinita non puo da lui eſſere imitata.*

Il faut même avouer, & je l'ai déjà fait entendre, que ſi par impoſſible il y avoit un génie capable d'élever les dieux au-deſſus des hommes, il les peindroit pour lui ſeul. Si, par exemple, Homère eût rempli le vœu de Cicéron: *Humana ad deos tranſtulit, divina mallem ad nos;* le tableau de l'Iliade ſeroit ſublime, mais il manqueroit de ſpectateurs. Nous ne nous attachons aux êtres ſurnaturels que par les même liens qui les attachent à notre nature. Des dieux d'une ſageſſe inaltérable, d'une conſtante égalité, d'une impaſſibilité parfaite, nous toucheroient auſſi peu que des ſtatues de marbre. Il faut pour nous intéreſſer que Neptune s'irrite, que Vénus ſe plaigne, que Mars, Minerve, Junon ſe mêlent de nos querelles & ſe paſſionnent comme nous. Il eſt donc impoſſible à tous égards d'imaginer des dieux qui ne ſoient pas hommes. Mais ce qui n'eſt pas impoſſible, c'eſt de leur donner plus d'élévation dans les ſentimens, plus de dignité dans le langage, que n'ont fait

Digitized by Google

la plûpart des Poëtes. Ce que dit Satan au ſoleil dans le Poëme de Milton, ce que Neptune dit aux vents dans l'Énéide, voilà les modèles du merveilleux. La bonne façon d'employer ces perſonnages, c'eſt de les faire agir beaucoup & parler peu. Le dramatique eſt leur écueil, auſſi les a-t-on preſque bannis de la Tragédie. Le merveilleux n'y eſt guère admis qu'en idée & hors de la fable ſeulement. Si quelquefois on y fait voir des ſpectres, ils ne diſent que quelques mots & diſparoiſſent à l'inſtant. Dans la Tragédie de Macbeth, après que ce ſcélérat a aſſaſſiné ſon Roi, un ſpectre ſe préſente & lui dit : *Tu ne dormiras plus*. Quoi de plus ſimple & de plus terrible ?

La grande difficulté eſt d'employer avec décence un merveilleux, qu'il n'eſt pas permis d'altérer comme celui de la religion. Il eſt abſurde & ſcandaleux de donner aux êtres ſurnaturels qu'on révère les vices de l'humanité. Si donc, par exemple, on introduit dans un Poëme les An-

Digitized by Google

ges, les Saints, les perſonnes divines, ce ne doit être qu'en paſſant & avec une extrême reſerve. On ne peut tirer de leur entremiſe aucune action paſſionnée. Le S. Michel de Raphaël eſt l'exemple de ce que je veux dire. Il terraſſe le dragon, mais avec un front inaltérable, & la ſérénité de ce viſage céleſte eſt l'image des mœurs qu'on doit ſuivre dans cette eſpèce de merveilleux. Auſſi dès que la ſcène du Poëme de Milton eſt dans le ciel, ſa fiction devient abſurde & ne fait plus d'illuſion. Des eſprits impaſſibles & purs ne peuvent avoir rien de pathétique. Le champ libre & vaſte de la fiction eſt donc la Mithologie, la Magie, la Féerie dont on peut ſe jouer à ſon gré.

J'ai dit que l'impoſſibilité d'expliquer naturellement les phénomènes phyſiques a réduit la Philoſophie à l'invention du merveilleux. On a fait de toutes les cauſes ſecondes des intelligences actives, & plus ou moins puiſſantes, ſelon leurs grades & leurs emplois. Les élémens en ont été peu-

plés,

Digitized by Google

plés ; la lumière, le feu, l'air & l'eau ; les vents, les orages, tous les méthéores ; les bois, les fleuves, les campagnes, les moissons, les fleurs & les fruits ont eu leurs divinités particulières. Au-lieu de chercher, par exemple, comment la foudre s'allumoit dans la nue, & d'où venoient les vagues d'air dont l'impulsion bouleverse les flots, on a dit qu'il y avoit un dieu qui lançoit le tonnerre, un dieu qui déchaînoit les vents, un dieu qui soulevoit les mers. Cette Physique, peu satisfaisante pour la raison, flattoit le peuple amoureux des prodiges ; aussi fut-elle érigée en culte, & après avoir perdu son autorité, elle conserve encore tous ses charmes.

La Morale eut son merveilleux comme la Physique, & le seul dogme des peines & des récompenses dans l'autre vie, donna naissance à une foule de nouvelles divinités. Il avoit déjà fallu construire au-delà des limites de la Nature, un palais pour les dieux des vivans ; on assigna de même un empire aux dieux des morts, & des

demeures aux manes. Les dieux du ciel & les dieux des enfers n'étoient que des hommes plus grands que nature ; leur ſéjour ne pouvoit être auſſi qu'une image des lieux que nous habitons. On eut beau vouloir varier ; le ciel & l'enfer n'offrirent jamais que ce qu'on voyoit ſur la terre. L'Olimpe fut un palais radieux, le Tartare un cachot profond, l'Éliſée une campagne riante.

Largior hic campos æther & lumine veſtit
Purpureo ; ſolemque ſuum, ſua ſidera norunt.
(Æneid. L. 6.)

Le ciel fut embelli par une volupté pure & par une paix inaltérable. Des concerts, des feſtins (*a*), des amours, tout ce qui flatte les ſens de l'homme fut le partage

(*a*) Lorſque Platon veut nous peindre les plaiſirs céleſtes dont jouiſſent les ames, avant de tomber ici bas dans les corps, elles ſuivent, dit-il, le char de Jupiter lorſqu'il ſe rend au banquet des dieux, & ſur leur route ſont dreſſées des tables où l'ambroiſie & le nectar abondent.

des immortels. Le calme & l'innocence habiterent l'asile des ombres heureuses. Les supplices de toute espèce furent infligés aux manes criminels, mais avec peu d'équité, ce me semble, par les Poëtes même les plus judicieux. La fiction n'en fut pas moins reçue & revérée ; & le Tartare fut l'effroi des méchans, comme l'Élisée étoit l'espoir des justes.

Un avantage moins sérieux que la Philosophie tira de ce nouveau système, fut de rendre sensibles les idées abstraites, dont elle fit encore des légions de divinités. La Métaphysique se jetta dans la fiction comme la Physique & comme la Morale. Les vices, les vertus, les passions humaines ne furent plus des notions vagues. La sagesse, la justice, la vérité, l'amitié, la paix, la concorde, tous ces biens & les maux opposés ; la beauté, cette collection de tant de traits & de nuances ; les graces, ces perceptions si délicates, si fugitives ; le tems même, cette abstraction que l'esprit se fatigue vainement à concevoir, & qu'il

ne peut ſe réſoudre à ne pas comprendre; toutes ces idée factices & compoſées de notions primitives, qu'on a tant de peine à réunir en une ſeule perception, tout cela, dis-je, fut perſonnifié. Un merveilleux qui faiſoit tomber ſous les ſens, ce qui même eût échappé à l'intelligence la plus ſubtile, ne pouvoit manquer de ſaiſir, de captiver l'eſprit humain : on ne connut bien-tôt plus d'autres idées que ces images allégoriques. Toutes les affections de l'ame, preſque toutes ſes perceptions, prirent une forme ſenſible : l'homme fit des hommes de tout : on diſtingua les idées métaphyſiques aux traits du viſage, & chacune d'elles eut un ſymbole au-lieu d'une définition.

Mais pour réunir pluſieurs idées ſous une ſeule image, on fut ſouvent obligé de former des compoſés monſtrueux, à l'exemple de la Nature, dont les écarts furent pris pour modèles. On lui voyoit confondre quelquefois dans ſes productions les formes & les facultés des eſpèces

différentes, & en imitant ce mélange on rendoit ſenſible au premier coup-d'œil les rapports de pluſieurs idées : c'eſt du-moins ainſi que les ſavans ont expliqué ces peintures ſymboliques. Il eſt à préſumer en effet que les premiers hommes qui ont dompté les chevaux ont donné l'idée des Centaures, les hommes Sauvages l'idée des Satires, les Plongeurs l'idée des Tritons, *&c.* Comme allégorie, ce genre de fiction a donc ſa juſteſſe & ſa vraiſemblance. Il a auſſi ſes difficultés, & l'imagination n'y eſt point affranchie de la règle des proportions & de l'enſemble. Il a fallu que dans l'aſſemblage monſtrueux de deux eſpèces, chacune d'elles eût ſa beauté, ſa régularité ſpécifique, & formât de plus avec l'autre un tout que l'imagination peut réaliſer, ſans déranger les loix du mouvement & les procédés de la Nature. Il a fallu proportionner les mobiles aux maſſes, & les ſupports aux fardeaux : que dans le Centaure les épaules de l'homme fuſſent en proportion avec la

croupe du cheval; dans les Syrènes, le dos du poiſſon avec le buſte de la femme; dans le Sphinx, les aîles & les ſerres de l'aigle avec la tête de la femme & avec le corps du lion; mais cela regarde la Sculpture & la Peinture bien plus que la Poëſie. Comme celle-ci ne fait qu'indiquer les traits du compoſé phyſique, le ſoin de les lier, de les accorder l'intéreſſe moins.

Ce monſtre à voix humaine, aigle, femme & lion,

Voilà comme elle deſſine le Sphinx; c'eſt au pinceau, c'eſt au ciſeau de former de ces traits détachés un tout harmonieux & d'accord avec lui-même.

Revenons au ſyſtème univerſel du merveilleux. On vient de voir toute la Philoſophie animée par la fiction, & l'Univers peuplé d'une multitude innombrable d'êtres, d'une nature analogue à celle de l'homme. Rien de plus favorable aux Arts, & ſur-tout à la Poëſie. La Mithologie ſous ce point de vûe eſt l'invention la plus ingénieuſe de l'eſprit humain.

Digitized by Google

Mais il eût fallu que le ſyſtème en fût compoſé par un ſeul homme, ou du-moins ſur un plan ſuivi. Formé de pièces priſes çà & là, & qu'on n'a pas même eu ſoin d'ajuſter l'une à l'autre, il ne pouvoit manquer d'être rempli de diſparates & d'inconſéquences; & cela n'a pas empêché qu'il n'ait fait les délices des peuples, & longtems l'objet de leur adoration: *Quod finxêre timent*, tant la raiſon eſt eſclave des ſens. Mais aujourd'hui que la Fable n'eſt plus qu'un jeu, nous lui paſſons, hors du Poëme, toutes ſes irrégularités, pourvû qu'au dedans on nous les dérobe. Lucret.

On a demandé s'il étoit permis dans le ſérieux de l'Épopée & de la Tragédie, d'employer un merveilleux auquel on ne croit plus. Cette queſtion qui a fait tant de bruit, eſt, ce me ſemble, facile à réſoudre.

J'ai diſtingué dans le merveilleux la fiction ſimple & l'allégorie. L'une embraſſe tous les êtres fantaſtiques qui ont pris la place des cauſes naturelles, & qui ſont venus à l'appui des vérités morales. Jupi-

pris dans les tems où l'on croyoit aux enchanteurs qui s'accommodent de ce ſyſtème. Il convenoit à la Jéruſalem délivrée ; il n'eût pas convenu à la Henriade. Lucain s'eſt conduit en homme conſommé, lorſqu'il a banni de ſon Poëme le merveilleux de la fable. Si l'on eût vû l'Olimpe diviſé entre Pompée & Céſar, comme entre les Grecs & les Troyens, cela n'eût fait aucune illuſion. Il ſeroit encore plus ridicule, aujourd'hui, de mettre en ſcène les dieux d'Homère dans les révolutions d'Angleterre ou de Suède. Mais combien plus choquant eſt le mélange de deux ſyſtèmes, tel qu'on le voit dans la plûpart des Poëtes Italiens ? N'eſt-il pas inſenſé de faire prédire à Vénus par Jupiter la grandeur des Pontifes Romains, comme le Bolognetto l'a fait dans ſon Poëme ? Les Peintres & les Sculpteurs ont imité les Poëtes dans ces diſparates abſurdes. On voit dans la chapelle des Céleſtins à Paris, un beau Mauſolée fait par Germain Pilon, compoſé d'un groupe des trois Graces : l'idée de ce

monument eſt ingénieuſe, mais il eſt déplacé. Il n'y a plus de merveilleux abſolu pour les ſujets modernes que celui de la religion, & je crois avoir fait ſentir combien l'uſage en eſt difficile.

Comme la féerie n'a jamais été reçue, elle ne peut jamais être ſérieuſement employée; mais elle aura lieu dans un Poëme badin. Il en eſt de même du merveilleux de l'apologue, dont je parlerai en ſon lieu. Toutefois il y a dans les mœurs & les actions des animaux des traits qui tiennent du prodige, & qui ne ſont pas indignes de la majeſté de l'Épopée. On en cite des exemples de fidélité, de reconnoiſſance, d'amitié, qui ſont pour nous de touchantes leçons. Le chien d'Heſiode qui accuſe & convainc Ganitor d'avoir aſſaſſiné ſon maître; celui qui découvre à Pyrrhus les meurtriers du ſien; celui d'Alexandre, auquel on préſente un cerf pour le combattre, puis un ſanglier, puis un ours, & qui ne daigne pas quitter ſa place; mais qui voyant paroître un lion, ſe lève

Digitized by Google

pour l'attaquer, « montrant manifeſtement » (dit Montagne) qu'il déclaroit celui-là » ſeul digne d'entrer en combat avec lui »; le lion qui reconnoît dans l'arène l'eſclave Endrodus qui l'avoit guéri, ce lion, qui lèche la main de ſon bienfaiteur, s'attache à lui, le ſuit dans Rome, & fait dire au peuple qui le couvre de fleurs, Voilà le lion hôte de l'homme, voilà l'homme médecin du lion; ce qu'on atteſte des éléphans; ce qu'on a vû du lion de Chantilli; ce que tout le monde ſait de l'inſtinct belliqueux des chevaux; enfin ce qui ſe paſſe ſous nos yeux dans le commerce de l'homme avec les animaux qui lui ſont ſoumis, donneroit lieu, ce me ſemble, au merveilleux le plus ſenſible, ſi on l'employoit avec goût.

A l'égard de l'allégorie, comme elle n'eſt pas donnée pour une vérité abſolue & poſitive, mais pour le ſymbole & le voile de la vérité; ſi elle eſt claire, ingénieuſe & décente, elle eſt parfaite. Mais il faut avoir ſoin qu'elle ne tienne à aucun ſyſtème, ſi ce n'eſt à celui qu'on a pris. On

Digitized by Google

peut par-tout diviniſer la paix ; mais cette idée charmante qui en eſt le ſymbole (les colombes de Vénus faiſant leur nid dans le caſque de Mars) ſeroit indécente dans un ſujet pieux. L'allégorie des paſſions, des vices, des vertus, &c. eſt reçue dans l'Épopée, quel que ſoit le tems & le lieu de l'action : elle eſt auſſi admiſe ſur la ſcène lyrique ; mais l'auſtérité de la Tragédie ne permet plus de l'y employer. Eſchyle introduit en perſonne la Force & la Néceſſité ; le théâtre François n'admet rien de ſemblable.

Mais ſoit en récit, ſoit en ſcène, l'allégorie ne doit être qu'accidentelle & paſſagère, & ſur-tout ne jamais prendre la place de la paſſion, à-moins que le Poëte, par des raiſons de bienſéance, ne ſoit obligé de jetter ce voile ſur ſes peintures. L'Auteur de la Henriade a employé cet artifice ; mais Homère & Virgile ſe ſont bien gardés de faire des perſonnages allégoriques de la colère d'Achille & de l'amour de Didon. Le mieux eſt de peindre la paſ-

Digitized by Google

ſion toute nue & par ſes effets, comme dans la Tragédie. Toutes les fois que la Nature eſt touchante & paſſionnée, le merveilleux eſt au-moins ſuperflu. C'eſt dans les momens tranquilles qu'on l'employe avec avantage. Il remue l'ame par la ſurpriſe; & quoique ce ſoit le plus foible de tous les reſſorts du cœur humain, il nous eſt cher, par l'émotion qu'il nous cauſe.

Les règles de l'allégorie ſont les mêmes que celles de l'image. Il eſt inutile de les répéter. Quant aux modèles, je n'en connois pas de plus parfaits que l'épiſode de la molleſſe dans le Lutrin, & l'évocation de la haine dans l'Opéra d'Armide. Celle-ci ſur-tout eſt d'autant plus belle qu'en laiſſant d'un côté, à la vérité ſimple tout ce qu'elle a de pathétique, de l'autre, elle ſe ſaiſit d'une idée abſtraite qui nous ſeroit échappée, & dont elle fait un tableau frappant. Je vais tâcher de me faire entendre. Armide aime Renauld & deſire de le haïr. Ainſi dans l'ame d'Armide l'amour eſt en réalité, & la haine n'eſt qu'en idée. On ne

parle point le langage d'une paſſion que l'on ne ſent pas; le Poëte, au naturel, ne pouvoit donc exprimer vivement que l'amour d'Armide. Comment s'y eſt-il pris pour rendre ſenſible, actif & théâtral le ſentiment qu'Armide n'a pas dans le cœur? Il en a fait un perſonnage. Et quel développement eût jamais eu le relief de ce tableau, la chaleur & la véhémence de ce Dialogue?

LA HAINE.

Sors, ſors du ſein d'Armide, Amour, briſe ta chaîne.

ARMIDE.

Arrête, arrête, affreuſe Haine:
Laiſſe-moi ſous les loix d'un ſi charmant vainqueur:
Laiſſe-moi: je renonce à ton ſecours horrible.
Non, non, n'acheve pas: non, il n'eſt pas poſſible
De m'ôter mon amour ſans m'arracher le cœur.

LA HAINE.

N'implores-tu mon aſſiſtance
Que pour mépriſer ma puiſſance?
Tu me rappelleras, peut-être dès ce jour;

Et ton attente ſera vaine.
Je vais te quitter ſans retour.
Je ne puis te punir d'une plus rude peine ;
Que de t'abandonner pour jamais à l'Amour.

Qu'ai-je donc entendu en diſant, qu'on ne doit point mettre l'allégorie à la place de la paſſion ? le voici. Je ſuppoſe qu'au-lieu du tableau que je viens de rappeller, on vît ſur le théâtre Armide endormie, & l'amour & la haine perſonnifiés, ſe diſputant ſon cœur ; ce combat, purement allégorique, ſeroit froid. Mais la fiction de Quinault ne prend rien ſur la nature : la paſſion qui poſſede Armide eſt exprimée dans ſa vérité toute ſimple, & le Poëte lui oppoſe, au moyen de l'allégorie, la paſſion qu'Armide n'a pas. Plus on réfléchit ſur la beauté de cette fable, plus on y trouve de génie & de goût.

Le mérite de l'allégorie eſt donc de rendre ſenſible & préſent ce qui ne le ſeroit pas, ou ce qui le ſeroit moins ſans elle ; & tout ce que j'ai dit en faveur des images, peut auſſi lui être appliqué. Ainſi, au-

lieu de définir les vices qui assiègent la porte des enfers, M. de Voltaire les personnifie, & jamais leur caractère ne fut plus vivement ni plus fidèlement exprimé.

Là gît la sombre Envie à l'œil timide & louche,
Versant sur des lauriers les poisons de sa bouche.
Le jour blesse ses yeux dans l'ombre étincelans.
Triste amante des morts, elle hait les vivans.
Elle apperçoit Henri, se détourne & soupire.
Auprès d'elle est l'Orgueil qui se plaît & s'admire;
La Foiblesse, au teint pâle, aux regards abattus,
Tiran qui cède au crime & détruit les vertus;
L'Ambition sanglante, inquiette, égarée,
De trônes, de tombeaux, d'esclaves entourée;
La tendre Hypocrisie aux yeux pleins de douceur:
(Le ciel est dans ses yeux l'enfer est dans son cœur)
Le faux Zèle étalant ses barbares maximes;
Et l'intérêt enfin, pere de tous les crimes.

Le grand art d'employer le merveilleux est de le mêler avec la nature, comme s'ils ne faisoient qu'un seul ordre de choses, & comme s'ils n'avoient qu'un mouvement commun. Cet art d'engrener les roues de ces deux machines & d'en tirer une action combinée, est celui d'Homère au plus haut

haut degré. On en voit l'exemple dans l'Iliade. L'édifice du Poëme eſt fondé ſur ce qu'il y a de plus naturel & de plus ſimple, l'amour de Crysès pour ſa fille. On l'a lui a enlevée, il la redemande, on la lui refuſe : elle eſt captive d'un Roi ſuperbe qui rebute ce pere affligé. Crysès, Prêtre d'Apollon, lui adreſſe ſes plaintes. Le dieu le protège & le venge. Il lance ſes flèches empoiſonnées dans le camp des Grecs. La contagion s'y répand, & Calcas annonce que le dieu ne s'appaiſera que l'orſqu'on aura réparé l'injure faite à ſon miniſtre. Achille eſt d'avis qu'on lui rende ſa fille ; Agamemnon, à qui elle eſt tombée en partage, conſent à la rendre, mais il exige une autre part au butin. Achille indigné lui reproche ſon avarice & ſon ingratitude. Agamemnon pour le punir envoye prendre Briſeïs dans ſes tentes ; & de-là cette colère qui fut ſi fatale aux Grecs. La Nature n'auroit pas enchaîné les faits avec plus d'aiſance & de ſimplicité ; & c'eſt dans ce paſſage facile, dans cette in-

time liaiſon du familier & du merveilleux que conſiſte la vraiſemblance.

Plus le merveilleux s'éloigne de la vérité, plus il faut de ſageſſe & de goût pour le réconcilier avec elle : c'eſt où triomphe la Philoſophie ; & encore une fois, qu'on ne confonde pas l'eſprit métaphyſique avec l'eſprit philoſophique. Le premier veut voir les idées toutes nues ; le ſecond n'exige de la fiction que de les vétir décemment. L'un réduit tout à la préciſion rigoureuſe de l'analogie & de l'abſtraction ; l'autre n'aſſujettit les Arts qu'à leur vérité hypothétique : il ſe met à leur place, il donne dans leurs ſens, il ſe pénètre de leur objet, & n'examine leurs moyens que relativement à leurs vûes. S'ils franchiſſent les bornes de la Nature, il les franchit avec eux : ce n'eſt que dans l'extravagant & l'abſurde qu'il refuſe de les ſuivre. Il veut, pour parler le langage d'un Philoſophe, (l'Abbé Terraſſon) que la fiction & le merveilleux « ſuivent le fil de la Nature » ; c'eſt-à-dire, qu'ils aggrandiſſent les pro-

portions ſans les altérer ; qu'ils augmentent les forces ſans déranger le méchaniſme ; qu'ils élèvent les ſentimens & qu'ils étendent les idées ſans en renverſer l'ordre, la progreſſion ni les rapports. L'uſage de l'eſprit philoſophique, dans la Poëſie & dans les beaux Arts, conſiſte à en bannir les diſparates, les contrariétés, les diſſonances ; à vouloir que les Peintres & les Poëtes ne bâtiſſent pas en l'air des palais de marbre avec des voûtes maſſives, de lourdes colonnes, & des nuages pour baſe ; à vouloir que le char qui élève Hercule dans l'Olimpe, ne ſoit pas fait comme pour rouler ſur des rochers ou dans la boue ; que les démons, pour tenir leur conſeil, ne ſe donnent pas l'inutile peine de ſe bâtir un palais infernal ; qu'ils ne fondent pas du canon pour tirer ſur les Anges, *&c.* Et quand toutes ces abſurdités auront été bannies de la fiction, le génie & l'art n'auront rien perdu.

« Un double rang de mille millions David.
» d'Anges forme le char de l'Éternel ».

Voilà comme la raiſon ſévère aime à voir l'imagination s'aggrandir, & faire de l'immenſité le champ vaſte de nos idées.

Fin du Tome premier.

650196

Digitized by Google

TABLE

DU PREMIER VOLUME.

CHAPITRE I. *De la Poëſie en général,* p. 39

CHAP. II. *Des Talens du Poëte,* 59

CHAP. III. *Des Etudes du Poëte,* 76

CHAP. IV. *Du Style poëtique,* 94

CHAP. V. *Du Coloris & des Images,* 163

CHAP. VI. *De l'Harmonie du ſtyle,* 202

CHAP. VII. *Du Méchaniſme des vers,* 261

CHAP. VIII. *De l'Invention,* 316

CHAP. IX. *Du Choix dans l'imitation,* 343

CHAP. X. *De la Vraiſemblance & du Merveilleux dans la fiction,* 374

Digitized by Google

Digitized by Google

ERRATA

Du premier Volume.

Page.	Ligne.	
8,	18,	*& par-tout ailleurs*, Lamothe, *liſez* Lamotte.
9,	21,	l'Aminthe, *liſ.* l'Aminte.
	23,	Rolland, *liſ.* Roland.
20,	n. (*b*)	*eſt*, liſ. *&*.
43,	4,	*ſpirare*, liſ. *ſpiravere.*
56,	6,	d'une, *liſ.* d'un.
	22,	après, *liſ.* d'après.
68,	8,	la, *liſ.* le.
139,	11,	ce, *liſ.* ces.
197,	22,	le, *liſ.* les.
200,	15,	*bello*, liſ. *marte.*
207,	8,	longue, *liſ.* brève.
217,	11,	*latè lacus*, liſ. *lacus latè.*
224,	21,	*non*, liſ. *nonne.*
239,	7,	*après* donner, *mettez deux points.*
	8,	elle, *liſ.* elles.
245,	11,	trĭŏmphĕ, *liſ.* trĭōmphĕ.
284,	7,	des, *liſ.* de.
287,	7,	pĕnĭblē, *liſ.* pĕnĭblĕ.
308,	5,	poſe, *liſ.* pauſe.
318,	20,	dévancera, *liſ.* devancera.
339,	1,	retrouve, *liſ.* retrouves.

Digitized by Google

Page.	Ligne.	
344,	17,	un, *lif.* une.
346,	19,	s'enlever, *lif.* l'enlever.
353,	8,	abrifſeaux, *lif.* arbrifſeaux.
360,	23,	magnifice, *lif.* magnificence.
374,	2,	*mgravigliofo*, lif. *maravigliofo.*
		Ibid. verifſimile, lif. *verifimile.*
380,	2,	rébute, *lif.* rebute.
385,	1,	après *accedant*, ajoûtez *ad.*
391,	11,	*diſcede*, lif. *diſceſe.*
400,	23,	*anichi*, lif. *antichi.*

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google